



IDENTITÉS FLUIDES  
UN PROJET MÉDITERRANÉEN









IDENTITÉS FLUIDES  
UN PROJET MÉDITERRANÉEN



## SOMMAIRE

### **Maria Vittoria Longhi**

*Xvième semaine de la langue italienne dans le monde.*

*l'italien et la créativité: marques et costumes, mode et design* 8

### **Saverio Mecca**

*La Méditerranée. La mer que unit*

10

### **Giuseppe Lotti**

*Pour la méditerranée le Projet Tempus 3D Design.*

*Pour le développement durable des productions artisanales locales* 14

### **Anis Semlali**

*Design pour l'artisanat en Tunisie*

22

### **Awatef Khadraoui, Abdellatif Bouzidi & Riadh Selmoui**

*Le design: une lueur d'espoir pour un avenir meilleur*

25

### **Francesca De Filippi**

*Identité par le design.entre tradition et innovation*

28

### **José Vicente**

*Design et durabilité*

36

### **Corrado Carbonaro, Roberto Giordano**

*Evaluation du cycle de vie pour le «design and re-design» des produits écologiques*

42

### **Anna Calvera & Rosa Povedano**

*Design pour le territoire. La civilisation matérielle au pluriel*

48

### **Debora Giorgi**

*Identités perdues et identités fluides*

60

### **Yosser Halloul, Hayfa Ahlem Ben Thabet**

*L'expérience du Master 3D à travers les projets de nos étudiants: la deuxième édition*

66

### **Abdellatif Bouzidi, Anis Semlali, Mongi Souayed**

*Les ateliers et la collaboration avec le système productif dans le territoire*

69

## **L'Exposition**

### **Valentina Frosini**

*Identités fluides: un projet méditerranéen.le concept de la narration*

74

### **Debora Giorgi**

*À la recherche d'une nouvelle identité méditerranéenne*

86

“

GUARDATE LE CERAMICHE E C'È TUTTO, COME NELLE POESIE E NE  
DIVISE E SENZA ARMI, SEDUTI A CHIACCHIERARE CON LE RAGAZZ  
I FIORI, A CURARE I PESCI E ANCHE A TENERE NELLE MANI UN OG  
DELL'AUTUNNO, CON LA COSCIENZA RARA CHE È PRIMAVERA E CHE  
TROVATE SALAH-EL-DIN, SULTANO DI EGITTO, CHE MANDA QUARAN  
NUR-ED-DIN, SULTANO DI DAMASCO...

PERCHÉ LORO SI REGALAVANO LE CERAMICHE. VE LO IMMAGINATE  
CERAMICHE AL SULTANO DI TUTTE LE RUSSE BOLSCEVICHE?

QUESTI SULTANI DI OGGI NON CREDONO ALLE CERAMICHE. ANCORA  
L'OLIVA E POI DIVENTA VERDE GIADA. QUESTI NON CI CREDONO:  
E LE TENEBRE SI ALLARGANO ANCORA.

LE TENEBRE SI SPANDONO COME UN'OMBRA LIVIDA OVUNQUE, MA I  
POSSO ANCHE SCRIVERCI 'STRONZO CHI LE ROMPE' E SPERARE CH  
TUTTE LE RUSSE BOLSCEVICHE, QUANDO LE ROMPERANNO CON LE L





LE CANZONI. C'È TUTTO E BASTA. CI SONO GLI UOMINI SENZA  
E, A BERE IL CAFFÈ, A MANGIARE LA FRUTTA, A GUARDARE  
GETTO PREZIOSO — AL TEMPO DELLA PRIMAVERA E AL TEMPO  
È AUTUNNO. O ANCHE CHE È IL TEMPO DEI REGALI E ALLORA  
TA PEZZI DI CERAMICA DI UN COLORE GRIGIO VERDE SPECIALE A  
IL SULTANO DEGLI STATI UNITI D'AMERICA CHE REGALA QUARANTA  
A MENO BADANO A UN GRIGIO CHE DIVENTA VERDE CHE VA VERSO  
LORO CREDONO ALLE ATOMICHE.

NON POSSO FARE NIENTE. BEN POCO. SOLTANTO CERAMICHE.  
E IL SULTANO DEGLI STATI UNITI D'AMERICA O IL SULTANO DI  
ORO ATOMICHE, LO VENGANO A SAPERE: DI PIÙ NON POSSO FARE.

”

Ettore Sottsass, *Le ceramiche delle tenebre*, 1963



XVI<sup>ÈME</sup> SEMAINE DE LA  
LANGUE ITALIENNE DANS  
LE MONDE.  
L'ITALIEN ET LA  
CRÉATIVITÉ:  
MARQUES ET COSTUMES,  
MODE ET DESIGN

**Maria Vittoria Longhi**  
Istituto Italiano Cultura Tunisi

La *Semaine de la Langue Italienne dans le Monde* représente l'un des rendez-vous les plus importants pour le réseau culturel et diplomatique – consulaire de la Farnesina. La manifestation, qui en est déjà à sa XVI<sup>e</sup> édition, a été créée par le Ministère des Affaires Etrangères et de la Coopération Internationale en collaboration avec la prestigieuse Académie de la Crusca, dans le but de promouvoir la diffusion de la langue italienne dans le monde entier. Elle se déroule habituellement pendant la troisième semaine du mois d'octobre et elle est dédiée chaque année à un thème différent permettant de mettre en relation la langue avec les industries culturelles à travers l'organisation d'expositions, conférences et spectacles.

Le thème choisi pour l'année 2016, *L'italien et la créativité: marques et costumes, mode et design*, est particulièrement riche et se prête à une grande variété d'interprétations, en considérant l'histoire et la tradition de l'Italie dans le domaine de la créativité et du design.

L'exposition *Identités fluides – Un projet méditerranéen* avec laquelle l'Istituto Italiano di Cultura inaugure la XVI<sup>e</sup> Semaine de la Langue Italienne en Tunisie, est non seulement un choix innovant où le dialogue dans la Méditerranée comme espace-temps, devient central mais représente également le résultat concret d'une fructueuse expérience de coopération internationale.

L'exposition, dont une partie avait déjà été présentée à la Triennale di Milano cet été, est maintenant accueillie dans la très belle salle du Musée du Bardo où sont conservées de magnifiques pièces archéologiques puniques. L'objectif de cette exposition n'est pas uniquement de mettre en relief l'importance de l'histoire du design italien condensée par l'objet iconique de Ettore Sottsass, mais se veut encore plus ambitieux en démontrant que le design, en tant qu'instrument d'intervention dans le domaine social, peut offrir une contribution fondamentale pour redonner à la Méditerranée sa vocation naturelle comme lieu de rencontre, de confrontation et d'échange entre les peuples et les cultures.

Je remercie infiniment les Professeurs Giuseppe Loti et Debora Giorgi, responsables de ce projet et coordinateurs du Master Tempus 3 D – *Design pour le Développement Durable des productions artisanales locales en Tunisie* qui a donné naissance à l'exposition. Toute ma reconnaissance va également à Monsieur Moncef Ben Moussa Directeur du Musée du Bardo pour son aimable disponibilité.



## **XVI Week of the Italian Language in the World. The Italian and creativity: brand, fashion and design**

Maria Vittoria Longhi

The *Week of the Italian Language in the World* constitutes one of the most important appointments for the cultural and diplomatic-consular network of the Italian Ministry of Foreign Affairs, or Farnesina, as it is known in Italy. The event, which has reached with increasing success its 16<sup>th</sup> edition, was created by the Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation, in partnership with the prestigious Accademia della Crusca, with the purpose of promoting the diffusion of the Italian language throughout the world and traditionally takes place during the third week of October. It is dedicated each year to a topic that, through the organisation of exhibitions, conferences and performances, aims at relating the language to cultural industries.

The topic chosen for the year 2016, *The Italian language and creativity: brands and traditions, fashion and design*, is especially rich in suggestions and easy to articulate into a series of variations, considering the history and tradition Italy has in the field of creativity and design.

The exhibition *Fluid Identities – A Mediterranean project* with which the Italian Institute of Culture inaugurates the 16<sup>th</sup> Week of the Italian Language in Tunisia, in addition to being an innovative choice which places the Mediterranean at the centre of an intercultural dialogue, constitutes from both the spatial and temporal points of view the concrete result of a positive experience of international cooperation.

Anticipated by an event presented at the Triennale of Milan during the Summer, and held in a beautiful exhibition room at the Bardo Museum, which houses magnificent Punic pieces, the show does not intend only to underline the importance of the history of Italian design, summarised by the exhibition of an iconic object by Ettore Sottsass, but has a more ambitious objective, which is that of demonstrating that design, as an instrument for social intervention, can offer a fundamental contribution for assigning once again to the Mediterranean its natural vocation as a place for the meeting, debate and exchange between peoples and cultures.

I warmly thank Professors Giuseppe Lotti and Debora Giorgi, curators of this project and coordinators of the Master Programme *Tempus 3 D – Design pour le Développement Durable des productions artisanales locales en Tunisie* on which the exhibition is based. I also wish to thank Monsieur Moncef Ben Moussa, Director of the Bardo Museum for his kind support.

## **XVI Settimana della Lingua Italiana nel Mondo. L'italiano e la creatività: marchi e costumi, moda e design**

Maria Vittoria Longhi

La *Settimana della Lingua Italiana nel Mondo* costituisce uno degli appuntamenti più importanti per la rete culturale e diplomatico-consolare della Farnesina. La manifestazione, giunta con crescente successo alla XVI edizione, è stata ideata dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale in collaborazione con la prestigiosa Accademia della Crusca allo scopo di promuovere la diffusione della lingua italiana in tutto il mondo, si svolge tradizionalmente durante la terza settimana del mese di ottobre ed è dedicata ogni anno ad un tema che, attraverso l'organizzazione di mostre, conferenze e spettacoli, si propone di mettere in relazione la lingua con le industrie culturali.

Il tema scelto per il 2016, *L'italiano e la creatività: marchi e costumi, moda e design*, è particolarmente ricco di suggestioni e si presta ad essere articolato in un'ampia varietà di declinazioni, considerando la storia e la tradizione dell'Italia nel campo della creatività e del design.

La mostra *Identità fluide – Un progetto mediterraneo* con cui l'Istituto Italiano di Cultura inaugura la XVI Settimana della Lingua Italiana in Tunisia, oltre ad essere una scelta innovativa che vede come protagonista il dialogo nel Mediterraneo, sia dal punto di vista spaziale che temporale, costituisce il risultato concreto di una felice esperienza di cooperazione internazionale. Anticipata da un evento presentato alla Triennale di Milano durante l'estate ed ospitata in una bellissima sala del Museo del Bardo in cui si conservano magnifici reperti punici, la mostra non intende soltanto sottolineare l'importanza della storia del design italiano condensata dall'esposizione di un oggetto iconico di Ettore Sottsass, ma si pone un obiettivo ben più ambizioso, quello di dimostrare che il design, come strumento di intervento nel sociale, può offrire un contributo fondamentale per assegnare nuovamente al Mediterraneo la sua vocazione naturale all'incontro, al confronto e allo scambio fra popoli e culture. Ringrazio sentitamente i Professori Giuseppe Lotti e Debora Giorgi, curatori di questo progetto e coordinatori del Master Programme *Tempus 3 D – Design pour le Développement Durable des productions artisanales locales en Tunisie* da cui la mostra trae origine. La mia riconoscenza va inoltre a Monsieur Moncef Ben Moussa Direttore del Museo del Bardo per la sua amabile disponibilità.





## LA MÉDITERRANÉE LA MER QUI UNIT

**Saverio Mecca**  
Università di Firenze

La découverte du continent américain a provoqué une perte radicale de l'importance géopolitique de la Méditerranée qui, berceau de grandes civilisations, avait été le cœur du monde depuis des milliers d'années. Aujourd'hui la Méditerranée apparaît à nouveau sous les projecteurs à cause de nouvelles histoires douloureuses, des scénarios de guerre en Syrie et en Libye, ou la dramatique situation d'urgence des réfugiés.

Cela n'est pas un hasard. La mer Méditerranée se situe en effet entre trois continents, entre des cultures différentes partageant des racines communes, avec une concentration du patrimoine culturel, matériel et immatériel sans précédent dans le monde. Ainsi, il semble tout à fait normal que dans ce contexte, toutes les contradictions, les tensions et les différences liées à la contemporanéité se manifestent si violemment. Ce sont les faces de la transition d'une société qui naît comme agricole et artisanale et qui devient industrielle, puis post-industrielle, puis urbaine et enfin métropolitaine.

La mer Méditerranée peut alors être encore considérée comme un lieu stratégique.



Dans un tel scénario, la valeur stratégique et politique de la coopération en Méditerranée semble centrale. Décisive est en fait la nécessité de travailler, tout d'abord sur les plans culturel et scientifique, sur le développement des pays de la rive sud, dans le but de renforcer les économies locales, en assurant la croissance et la création d'emploi. La base ne peut qu'être un échange à double sens entre les deux rives de la Méditerranée, une intégration des cultures valorisant les racines communes, ainsi que les religions et les langues.

Tout cela doit nécessairement être mené avec une attention particulière à la durabilité environnementale et au développement social et culturel. Par rapport à l'environnement, il est important de ne pas reproduire les erreurs que nous avons faites jusqu'ici en termes de modèle de développement; cela demande donc une certaine attention portée aux biens communs et à l'utilisation des énergies renouvelables. Parallèlement, le développement social et culturel doit être basé sur la relation étroite avec l'identité locale et sur l'esprit d'ouverture, cela ayant toujours été particulièrement présent dans la Méditerranée,

lieu symbole de la confrontation et de l'échange. Le patrimoine culturel joue en effet un rôle particulier. Les bassins de la Méditerranée ont un patrimoine matériel et immatériel très riche, représenté notamment par le savoir-faire artisanal.

Les connaissances traditionnelles, en voie de disparition, sont aussi fondamentales pour permettre une innovation durable de l'architecture ou bien des simples objets.

Ce sont quelques-uns des contenus à la base du projet UE Tempus – 3D Design pour le développement des productions locales artisanales.

Telle est la logique d'autres projets, passés et en cours de réalisation, qui sont à l'origine de la création de l'École Euro-méditerranéenne d'Architecture, de Design et d'Urbanisme EM | ADU développée par le département d'architecture DIDA de Université de Florence avec l'Université Euro-Méditerranéenne de Fès, sous l'égide de l'Union pour la Méditerranée.

## The Mediterranean, a sea that unites

Saverio Mecca

The discovery of the American continent brought with it a radical lessening in the geopolitical importance of the Mediterranean which, as the cradle of great civilizations, for millennia had represented the pulsating heart of the known world. Today the Mediterranean is once again the focus of attention, often due to sad events on the news, such as the wars in Syria and Libya or the refugee crisis.

This is no coincidence. The Mediterranean is a sea shared by three continents, by different cultures with common roots, and with a concentration of cultural, material and intangible heritage without equal throughout the world.

It is therefore normal that in this context so many of the contradictions, tensions and differences inherent in the present era, that all the expressions of the passage from a millenary agricultural-artisanal society to an industrial and post-industrial urban culture should manifest themselves so dramatically. The Mediterranean, therefore, as a place of strategic importance.

In such a scenario, the political-strategic value of cooperation in the Mediterranean seems to be of crucial importance, and so does the need to operate, first of all on the cultural and scientific levels, on the development of the countries on the southern shores, with the aim of strengthening local economies, guaranteeing growth, and creating work opportunities. The basis for this can be none other than a two-way exchange between cultures, ascribing due value to the ancient common roots, beyond religious and linguistic differences.

All this must be carried out with special attention on environmental, social and cultural sustainability. Environmental so as not to repeat the mistakes made in terms of development models, from the careful attention to common goods to the use of renewable energy sources. In the same way, social and cultural development should be based upon the recognition of local identities and the spirit of openness, which have always characterized the Mediterranean, symbol of contrast, debate and exchange.

The cultural heritage, especially abundant in the Mediterranean basin, plays an important role in this respect. A material and intangible heritage that is well represented in particular by artisanal crafts and traditions.

Traditional know-how, which is often endangered, is also fundamental for maintaining a sustainable process of innovation, both for architecture and for the production of simple objects. These are some of the elements at the basis of the project: *UE Tempus – 3D Design pour le développement des productions locales artisanales*.

This is the logic behind other projects as well, both already undertaken and in process, which are at the basis of the creation of the *École Euro-méditerranéenne d'Architecture, de Design et d'Urbanisme EM | ADU* created by the Department of Architecture DIDA of the University of Florence in partnership with the *Université Euro-Méditerranéenne de Fès*, under the aegis of the Union for the Mediterranean.

## Mediterraneo, mare che unisce

Saverio Mecca

La scoperta del continente americano ha portato ad una radicale perdita dell'importanza geopolitica del Mediterraneo che, culla di grandi civiltà, per millenni aveva rappresentato il cuore pulsante del mondo conosciuto. Oggi il Mediterraneo appare di nuovo al centro dell'attenzione. Spesso per dolorosi fatti di cronaca, gli scenari di guerra in Siria e Libia, la drammatica emergenza profughi.

Ciò non è casuale. Il Mediterraneo è mare di mezzo tra tre continenti, fra culture differenti ma con radici comuni, con una concentrazione di patrimonio culturale, immateriale e materiale senza pari nel mondo. Normale quindi che in questo contesto si manifestino con drammatica evidenza tutte le contraddizioni, le tensioni e le differenze della contemporaneità, tutte le facce del passaggio da una pluri millenaria cultura agricola artigianale ad una cultura industriale e urbana e post-industriale e metropolitana. Mediterraneo, quindi, ancora come luogo strategico.

In un tale scenario il valore politico strategico della cooperazione nel Mediterraneo risulta centrale. Decisiva appare infatti la necessità di operare, prima di tutto sul piano culturale e scientifico, sullo sviluppo dei paesi della riva Sud al fine di rafforzare le economie locali, garantire la crescita, creare occasioni di lavoro. E il fondamento non può essere altro che uno scambio biunivoco tra le sue Rive, un'integrazione tra culture valorizzando le antiche radici comuni, oltre le religioni, oltre le lingue.

Tutto ciò deve essere necessariamente condotto con una particolare attenzione alla sostenibilità ambientale, sociale e culturale della proposta. Ambientale per non commettere gli errori che abbiamo fatto in termini di modello di sviluppo, dall'attenzione ai beni comuni all'impiego delle energie rinnovabili. Sociale e culturale, perché in stretta relazione con una riflessione sulle identità locali e necessaria apertura delle stesse, perché così è sempre stato soprattutto attorno al Mediterraneo, per tradizione luogo del confronto e dello scambio.

In quest'ultimo aspetto gioca un ruolo particolare il patrimonio culturale, particolarmente ricco nel Bacini del Mediterraneo. Un patrimonio materiale ed immateriale, con uno strettissimo legame tra i due piani – rappresentato in particolare dalle conoscenze dell'artigianato.

Ed anche le conoscenze tradizionali, a rischio di scomparsa, ed invece da valorizzare, come matrice di un'innovazione sostenibile: dall'architettura agli oggetti.

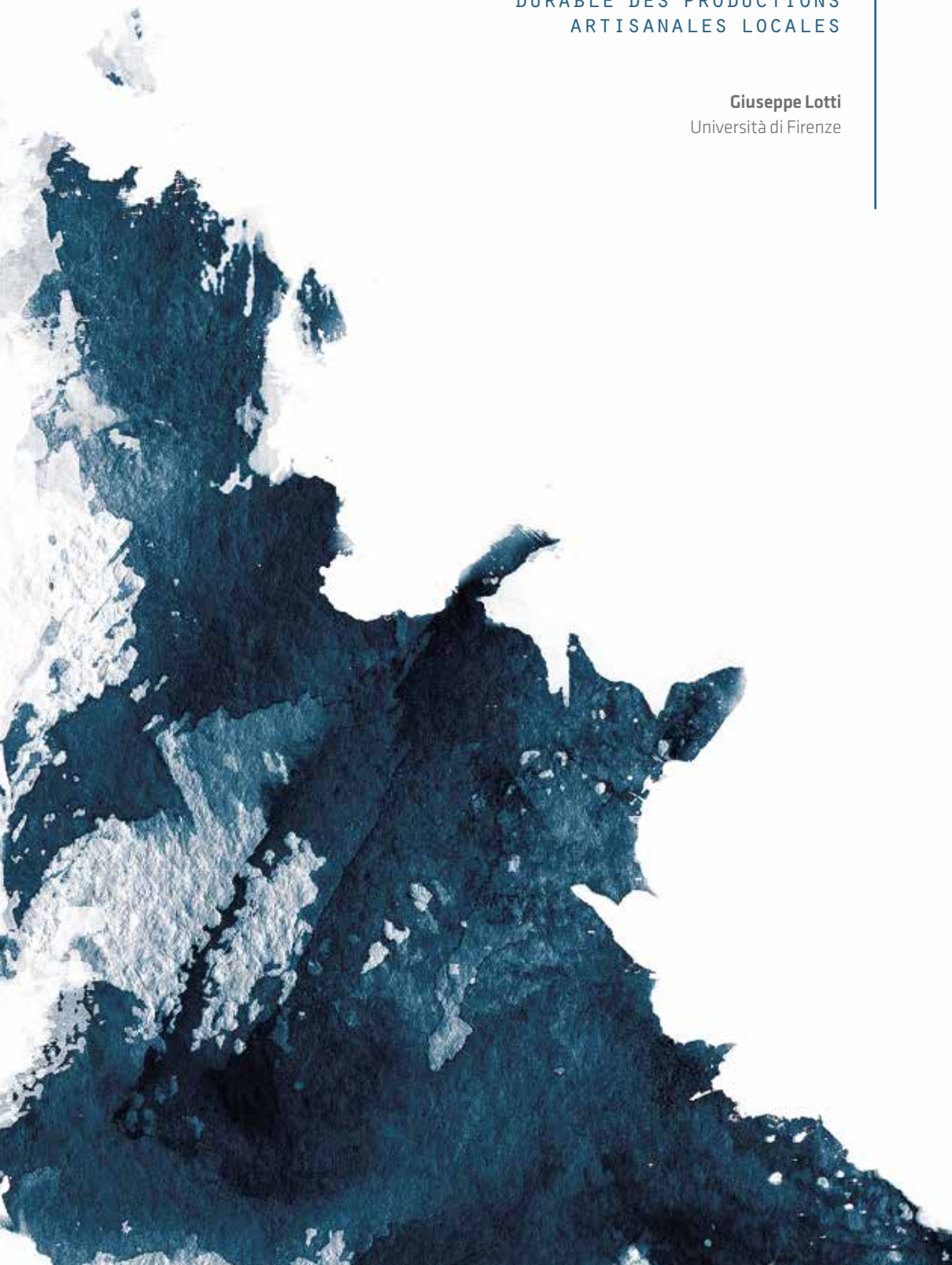
Questi alcuni dei contenuti alla base del progetto *UE Tempus – 3D Design pour le développement des productions locales artisanales*.

Questa la logica di altri progetti passati e in corso che sono alla base della creazione, dell'*École Euro-méditerranéenne d'Architecture, de Design et d'Urbanisme EM|ADU* sviluppata dal Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università di Firenze insieme con l'*Université Euro-Méditerranéenne de Fès*, sotto l'egida dell'Unione per il Mediterraneo.



POUR LA MÉDITERRANÉE  
LE PROJET TEMPUS 3D DESIGN.  
POUR LE DÉVELOPPEMENT  
DURABLE DES PRODUCTIONS  
ARTISANALES LOCALES

**Giuseppe Lotti**  
Università di Firenze





Traditionnellement, la Méditerranée a été le site d'échange entre les peuples, les cultures, les choses. Aujourd'hui, la Méditerranée est aussi une autre voie pour des flux migratoires qui se terminent trop souvent de façon tragique.

Mais la Méditerranée devrait être autre chose; elle doit redevenir un lieu d'expérimentation de modèles partagés.

Dans un tel contexte, le développement local des territoires riverains de la Méditerranée est central. Il doit être un développement équilibré au niveau social et culturel, mais aussi durable pour l'environnement, en capacité d'assurer l'enracinement et les échanges.

Telle est l'idée derrière le projet *3D Tempus – Design pour le Développement Durable des productions artisanales locales*, cofinancé par le programme ERASMUS + de l'Union Européenne, coordonné par le Département d'Architecture – de l'Université de Florence, avec le partenariat de Université de Barcelone, Escola Superior Gallecia, Ecole Polytechnique de Turin, Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design de l'Université de la Manouba, Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kasserine de l'Université de Kairouan, Institut Supérieur des Beaux Arts de l'Université de Sousse, et le partenaire non universitaire Centro Sperimentale del Mobile.

Dans un tel scénario, le design peut jouer un rôle important en tant qu'acteur du développement, mais aussi en tant que médiateur d'une société réellement interculturelle.

Ces idées partagées ont été mises en pratique par le partenariat international du projet, qui a identifié les cibles, construit le profil éducatif, défini les méthodes et le contenu de l'enseignement, et réalisé la première édition du cours en vue d'une émancipation progressive des écoles tunisiennes.

Il y a quelques principes de base:

- Le caractère interdisciplinaire de la formation: de l'esthétique aux sciences sociales (anthropologie et sociologie), de l'économie au marketing, de la conception à la technologie des matériaux, de la du-

tabilité au design. Ce dernier joue un rôle de catalyseur entre les différentes contributions: «*Il design che studiamo ci appare oggi come sapere di relazione tra altri saperi. Una disciplina che sembrerebbe consolidarsi intorno alla sensibilità di non produrre un sapere proprio di tipo autonomo (o comunque di non esserci ancora riuscita) in competizione con la capacità di analisi e con le conoscenze delle altre diverse e storiche linee disciplinari della scienza moderna; semmai, proprio rispettando gli statuti e le conoscenze analitiche sintetizzate dalle altre discipline, se ne impossessa come input di progetto, come base per sviluppare azioni di trasformazioni organizzata del mondo delle merci che ci circondano*» (Celaschi dans Germak, éd., 2008, p. 21);

- L'alternance entre théorie et pratique: selon le modèle, désormais consolidé, de la *recherche-action*. Un modèle testé systématiquement en Italie grâce au travail de *ME.Design* qui a produit une *action research* spécifique pour le design. Il s'agit d'un processus d'action-réflexion-vérification à travers lequel des hypothèses théoriques sont vérifiées et validées par une expérience pratique (Simonelli, Vignati, dans Fagnoni, Gambaro, Vannicola, éd., 2004);

- La formule de l'atelier-workshop: organisé en collaboration avec les ateliers d'artisans dans le but d'améliorer la compétitivité des entreprises et des territoires. Parmi les différents types de cours, celui qui présente le meilleur caractère de parcours de formation inductive est celui des workshop... La contribution de ces ateliers, sur le plan didactique, dérive d'une tentative de simuler, d'un côté, une confrontation avec un client réel, et de l'autre, la nécessité d'aboutir à un projet de conception dans un court laps de temps (Seassaro dans Palmieri, éd., 2004).

En termes de contenu, il faut porter une attention particulière à quelques éléments:

- Le patrimoine culturel (matériel et immatériel) qui n'est jamais fixe, mais en constante évolution et qui doit être la base pour chaque action du projet. Tout cela en ayant conscience que «*Il locale deve essere profondamente ripensato nei tempi correnti, al tem-*

*po stesso di globalizzazione e di vernacolo, due pericoli parimenti terribili per le comunità di pratiche. Se è vero che il radicamento rappresenta una condizione essenziale affinché questi saperi possano essere riprodotti e ricondotti alla creatività passata, è altrettanto vero che l'ibridazione è un passaggio ineluttabile per conferire ai sistemi locali artigiani vitalità e competitività e che questa ibridazione è sicuramente tecnologica e stilistica, ma anche geografica [...] le possibilità di conservare il radicamento nelle proprie tradizioni e nel proprio territorio passa necessariamente attraverso il confronto con l'alterità che di volta in volta assume le sembianze dell'industria, del design e dell'altrove» (Giaccaria dans De Giorgi, Germak, éd., 2008, p. 27);*

- Les savoirs traditionnels en tant que source d'innovation durable, avec les *Sud du monde* qui, dans ce sens, ont encore beaucoup à nous enseigner en termes de durabilité des processus de développement. Cela est également à prendre en compte dans une optique de nouvelles synergies de production: multifonctionnalité, fonctionnalité à long terme, approche holistique, intégration, utilisation des ressources locales, symbiose, réaction à la complexité, diversité, flexibilité, attention à la réparation et aux services, lien avec le contexte de référence, épargne, intérêt pour les aspects symboliques, autopoïèse<sup>1</sup>. Jared Diamond affirme que: les sociétés dans lesquelles la plupart d'entre nous vit sont «*rappresentano soltanto una piccola fetta della diversità culturale umana, ma occupano una posizione dominante nella gerarchia planetaria; ciò non si deve ad una loro intrinseca superiorità, bensì a fattori specifici come la supremazia tecnologica, politica e militare raggiunta grazie alla precoce introduzione dell'agricoltura, a sua volta legata a una maggiore produttività delle specie vegetali e animali locali domesticate. A dispetto di tale vantaggio, però, le moderne società industriali non possono rivendicare altrettanta superiorità nell'educazione dei figli, nel trattamento degli anziani, nella composizione delle dispute, nella protezione dalle patologie non trasmissibili e così via, ambiti nei quali migliaia di società tradizionali hanno sperimentato una vasta gamma di approcci diversi*» (Diamond, 2012, p. 469);

- La valeur sociale des productions (en termes de collaboration avec des associations locales, ou de

lien entre les organisations à but lucratif et sans but lucratif, ou bien de mise en valeur du travail des femmes), qui est de plus en plus demandée. «*Nell'operato di tutte le associazioni indipendenti, nessuna esclusa, vi è la forte consapevolezza della ricchezza del proprio patrimonio culturale e delle risorse che in esso si possono trovare per rimediare ai gravi problemi che affliggono le società arabo-musulmane e soprattutto per neutralizzare la spinta alla violenza che alcune correnti di pensiero (musulmane e occidentali) propongono come unica strada percorribile: il Mediterraneo sarà un mare di pace e cooperazione, e non di conquista e sopraffazione, solo se le istituzioni e gli interlocutori occidentali sapranno dialogare con le molte 'sinergie civiche', simili all'esperienza della 'Carovana civica', che esistono e che raccolgono attorno a sé molto più consenso di quanto noi europei pensiamo*» (Giolo dans Cassano, Zolo, éd., 2007, p. 148). La situation des femmes reste centrale, avec une émancipation qui commence de la construction de l'égalité au sein de la famille; dans ce sens, l'égalité dans le milieu du travail est fondamentale. «*La conquista del lavoro da parte delle donne consente loro di prendere coscienza dell'indipendenza che il lavoro genera e del ruolo sociale che possono svolgere: quali che siano le condizioni di lavoro, le donne che lavorano acquisiscono una determinazione e una capacità di difendere i propri diritti: in altre parole, esse prendono coscienza della propria promozione sociale*» (Chekir en Cassano, Zolo, éd., 2007, p. 374).

Ainsi Nour-Eddine Saoudi, un ancien prisonnier politique devenu activiste civique, parle de sa mère, femme au foyer et tisserande de tapis: «le succès de ses tapis en était la preuve éclatante. Ce travail lui a donné des revenus; revenus qui dépassaient, dans une large mesure, les gains qu'elle réalisait quelques années auparavant en tant que couturière. Cela a eu un impact positif sur la situation sociale de notre famille et surtout sur mon père, qui désormais reposait sur elle un regard plein de considération et d'estime» (Mernissi, 2004, p. 15);

- Le design conçu comme design stratégique: un projet visant au produit, à la communication, au service, en sachant que ce mélange est à l'origine de la compétitivité des produits et des territoires. Cela dans l'optique d'une innovation *design driven*, capable de dépasser la logique de *demand-pull* et de *technology-push*, mais surtout, d'anticiper les tendances émergentes. «*Il porsi a cerniera tra questi antichi e*

<sup>1</sup> Debora Giorgi dans *Design pour le développement local. Un projet pour Tunis*, présent dans *Projet Tempus 3D*, 2015.

ricchi saperi specialistici strutturati, non in antitesi ma come catalizzatore di contenuti e sintetizzatore di effetti, fa del design un sapere di grande potenzialità contemporanea, pervasivo ed efficace, relazionante e mutante, e straordinariamente adeguato a pontificare la relazione tra teoria e prassi, tra possibile e realizzabile» (Celaschi dans Germak, 2008, p. 23); un rôle d'ailleurs reconnu par l'Union européenne: «The economic goal of generating more wealth from new science demands multi-disciplinary teams of designers, engineers and technologists designing around the needs of consumers»<sup>2</sup> et encore: «Companies that invest in their design capability and develop a reputation for innovation can avoid competing on price alone: rapidly growing businesses are twice as likely as others to complete on the basis of innovation» (DTI, 2005).

Après deux ans, il reste la formule déjà éprouvée dans les objectifs, les méthodes et les contenus. Plus de 80 étudiants en formation continue ont mis en place une relation forte avec le système de production et ont créé des projets qui sont devenus des prototypes, puis des produits apparus dans les catalogues des entreprises, conscients que le modèle fonctionne et peut donner des bons résultats dans le temps. Dans l'ensemble, l'idée d'un échange vraiment égalitaire entre les deux rives de la Méditerranée s'impose. Fernand Braudel affirme: «Si à la civilisation de ses rives, la mer doit les guerres qui l'ont dévastée, elle leur est débiteur aussi par la multiplicité de ses échanges (techniques, des idées et même des croyances), et la diversité colorée des spectacles qui se montrent aujourd'hui à nos yeux. La Méditerranée est une mosaïque de toutes les couleurs. Pour cela, des siècles passés, nous voyons, sans nous indigner, de nombreux monuments qui autrefois représentaient un sacrilège, les jalons qui indiquent des progrès et des retraites des temps lointains: l'Hagia Sophia, avec son cortège de hauts minarets; Saint-Jean des Ermites à Palerme, son cloître est enfermé dans les dômes rouges ou rougeâtres d'une ancienne mosquée; à Cordoue, entre les arches et les piliers de la plus belle mosquée du monde, la charmante église gothique de Santa Cruz, construite par ordre de Charles V» (Braudel, 1985, p. 112).

Tout cela peut fournir une petite contribution à un



thème important dans les défis contemporains. Dans le livre de Fatema Mernissi, on peut lire: «Brahim le vendeur de journaux, qui vient du sud du Maroc, a continué à regarder le titre dans le silence avant d'ajouter doucement, me tendant le magazine: 'Seul l'enracinement dans une communauté civique peut aider les gens à contrôler leurs impulsions violentes, que ce soit des chasseurs ou des terroristes'. À mon avis, les uns comme les autres, sévissent sous la pression de la même solitude» (Mernissi, 2004, p. 226).

#### Références bibliographiques

- Braudel F. 1985, *La Méditerranée*, Flammarion, Paris.
- Celaschi F. 2008, *Il design come mediatore tra saperi*, dans Germak C., éd., *Uomo al centro del progetto. Design per un nuovo umanesimo*, Umberto Allemandi & C., Torino.
- Chekir H. 2007, *Il ruolo della donna nei paesi del Maghreb*, dans Cassano F., Zolo D., *L'alternativa Mediterranea*, Feltrinelli, Milano.
- Design Council, *Multi-disciplinary design education in the UK*.
- Diamond J. 2012, *The world until Yesterday. Wat can we learn from traditional societies*, Viking Press, New York.
- DTI 2005, Economics Paper n. 15, *Creativity. Design and Business Performance*.
- Giaccaria P. 2008, *Artigianato e identità. Il dilemma della cultura materiale*, dans De Giorgi C., Germak, C., éd., *MANUFATTO. Artigianato comunità design*, Silvana, Milano.
- Giolo D. 2007, *L'associazionismo civile nel Mediterraneo arabo-islamico*, dans Cassano F., Zolo D., éd., *L'alternativa mediterranea*, Feltrinelli, Milano.
- Mernissi F. 2004, *Le Sindbads Marocains. Voyage dans le Maroc Civique*, Editions Marsam, Rabat.
- Seassaro A. 2004, *Il workshop di progetto tra didattica e professione*, dans Palmieri S., éd., *Design at work. I workshop aziendali della Facoltà del Design 2004*, Edizioni Polidesign, Milano.
- Simonelli G., Vignati A. 2004, *La ricerca Me.design e le esperienze di ricerca-azione sul territorio nazionale*, dans Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C., éd., *Medesign\_Forme del Mediterraneo*, Alinea, Firenze, p. 112.

<sup>2</sup> Design Council, *Multi-disciplinary design education in the UK*.

## For the Mediterranean. The Tempus 3D Design Project For the Sustainable Development of Local Crafts Production

Giuseppe Lotti

The Mediterranean has traditionally been a place of exchange between peoples, cultures and things.

Today the Mediterranean is also something else, the route of a migratory flux that occasionally ends in tragedy.

Yet the Mediterranean must be once again something else, a connecting sea, a place for the experimentation of shared models. In this context, the local development of all the regions that share the coasts of the Mediterranean, takes on a crucial importance. A balanced development, sustainable on the environmental, social and cultural levels, capable of guaranteeing both integration and fair trade.

This is the idea behind the Project *Tempus 3D – Design for the Sustainable Development of Local Crafts Production*, supported by the Department of Architecture – DIDA of the University of Florence, the University of Barcelona, the Escola Superior Galecia (Portugal), the CRD-PVS Centre of the Turin Polytechnic, ESSTED Sciences and Technologies of Design (University of Manouba, Tunis, Tunisia), ISAM Institute of Arts and Crafts of Kasserine of the University of Kairouan (Tunisia), ISBAS Institute of Arts of the University of Soussa (Tunisia).

In the awareness that in a scenario such as that design can play a fundamental role as an agent of development, but also as mediator in truly intercultural societies.

These are the shared ideas practised by the international partnership in the project, which identified objectives, built the educational profile, defined the methods and contents of the course, practised together during the first edition of the course, but with the aim of a progressive emancipation of the Tunisian schools.

These are some of the ground principles:

- the interdisciplinary nature of the educational programme – from aesthetics to social sciences (anthropology and sociology), from economy to marketing, from design to technology of materials, from sustainability to design. Design plays a mediating role between several contributions: *“Il design che studiamo ci appare oggi come sapere di relazione tra altri saperi. Una disciplina che sembrerebbe consolidarsi intorno alla sensibilità di non produrre un sapere proprio di tipo autonomo (o comunque di non esserci ancora riuscita) in competizione con la capacità di analisi e con le conoscenze delle altre diverse e storiche linee disciplinari della scienza moderna; semmai, proprio rispettando gli statuti e le conoscenze analitiche sintetizzate dalle altre discipline, se ne impossessa come input di progetto, come base per sviluppare azioni di trasformazioni organizzata del mondo delle merci che ci circondano”* (Celaschi in Germak, ed., 2008, pp. 21).

- the alternance between theoretical lessons and practical experimentation, according to the well accepted model of “research-action”. A model that has been experimented systematically in Italy through the ME design. A design which, precisely, has created a specific action research for design, that is a process of action-reflection-verification through which theoretical premises are verified and validated through on field (Simonelli, Vignati, in Fagnoni, Gambaro, Vannicola, eds., 2004, p. 112);

- the workshop formula, in collaboration with other productive realities, with the objective of having an impact on the productivity of enterprises and the territory. “Among the various educational typologies the one that follows an inductive type of training is that of the project workshops [...] The contribution of the workshops, at the didactic level, derives precisely from the attempt to simulate on the one hand the confrontation with a true client, and on the other the need to arrive in short periods of time to a solution to the project” (Seassaro in Palmieri, ed., 2004).

And, regarding the contents, a special attention to:

- cultural heritage – material and intangible, that is never fixed but in constant transformation and which must be the basis of any project. All of which stems from the territories, in the awareness that *“Il locale deve essere profondamente ripensato nei tempi correnti, al tempo stesso di globalizzazione e di vernacolo, due pericoli parimenti terribili per le comunità di pratiche. Se è vero che il radicamento rappresenta una condizione essenziale affinché questi saperi possano essere riprodotti e ricondotti alla creatività passata, è altrettanto vero che l’ibridazione è un passaggio ineluttabile per conferire ai sistemi locali artigiani vitalità e competitività e che questa ibridazione è sicuramente tecnologica e stilistica, ma anche geografica [...] le possibilità di conservare il radicamento nelle proprie tradizioni e nel proprio territorio passa necessariamente attraverso il confronto con l’alterità che di volta in volta assume le sembianze dell’industria, del design e dell’altrove”* (Giaccaria, in De Giorgi, Germak, ed., 2008);

- the traditional knowledge as the matrix of sustainable innovation, with the world South which, in that sense, has much to teach in terms of sustainability of the development models even from the point of view of new productive synergies: polyfunctionality, long-term functionality, holistic approach, integration, use of local resources, symbiosis, reaction and complexity, diversity, flexibility, attention to repair and maintenance, links with the context of reference, savings, interest in symbolic aspects, autopoiesis<sup>1</sup>. According to Jared Diamond: *“rappresentano soltanto una piccola fetta della diversità culturale umana, ma occupano una posizione dominante nella gerarchia planetaria; ciò non si deve ad una loro intrinseca superiorità, bensì a fattori specifici come la preminenza tecnologica, politica e militare raggiunta grazie alla precoce introduzione dell’agricoltura, a sua volta legata a una maggiore produttività delle specie vegetali e animali locali domestiche. A dispetto di tale vantaggio, però, le moderne società industriali non possono rivendicare altrettanta superiorità nell’educazione dei figli, nel trattamento degli anziani, nella composizione delle dispute, nella protezione dalle patologie non trasmissibili e così via, ambiti nei quali migliaia di società tradizionali hanno sperimentato una vasta gamma di approcci diversi”* (Diamond, 2012, 2013, p. 469);

- the social value of production – collaborations with local associations, links between profit and no-profit, valorisation of female labour – ever more requested at the market level. *“Nell’operato di tutte le associazioni indipendenti, nessuna esclusa, vi è la forte consapevolezza della ricchezza del proprio patrimonio culturale e delle risorse che in esso si possono trovare per rimediare ai gravi problemi che affliggono le società arabo-musulmane e soprattutto per neutralizzare la spinta alla violenza che alcune correnti di pensiero (musulmane e occidentali) propongono come unica strada percorribile: il Mediterraneo sarà un mare di pace e cooperazione, e non di conquista e sopraffazione, solo se le istituzioni e gli interlocutori occidentali sapranno dialogare con le molte ‘sinergie civiche’, simili all’esperienza della ‘Carovana civica’, che esistono e che raccolgono attorno a sé molto più consenso di quanto noi europei pensiamo”* (Giolo in Cassano, Zolo, ed., 2007, p. 148). With the question of women that remains central, through a process an emancipation that begins with the establishment of equality within the family, and which must continue with equality at the workplace. *“La conquista del lavoro da parte delle donne consente loro di prendere coscienza dell’indipendenza che il lavoro genera e del ruolo sociale che possono svolgere: quali che siano le condizioni di lavoro, le donne che lavorano acquisiscono una determinazione e una capacità di difendere i propri diritti: in altre parole, esse prendono coscienza della propria promozione sociale”* (Chekir in Cassano, Zolo, ed.,

<sup>1</sup> Debora Giorgi in *Design pour le développement local. Un projet pour Tunis*, in Project *Tempus 3D*, 2015.

2007, p. 374). Thus Nour-Eddine Saoudi, ex-political prisoner and now civil activist, regarding his mother, a house-wife who is also a carpet-weaver: “the success of her carpets was the blatant proof. It translated into extra income. Income that was largely superior to what she was making a few years earlier as a seamstress, and which had a positive effect on the social situation of our family. And especially on my father, who now looked at her with consideration and esteem” (Mernissi, 2004, p. 15); - on design understood as strategic design, a project aimed at the product, at communication and service in the understanding that from this mix comes the competitiveness of products and of the territory. From the point of view of a *design driven* innovation, capable of overcoming the logic of the *demand-pull* and of the *technology push*, in the definition of new meanings capable of grasping and, especially, anticipating emerging tendencies. “*Il porsi a cerniera tra questi antichi e ricchi saperi specialistici strutturati, non in antitesi ma come catalizzatore di contenuti e sintetizzatore di effetti, fa del design un sapere di grande potenzialità contemporanea, pervasivo ed efficace, relazionante e mutante, e straordinariamente adeguato a pontificare la relazione tra teoria e prassi, tra possibile e realizzabile*” (Celaschi in Germak, 2008, p. 23). A role that has been recognised also by the European Union: “The economic goal of generating more wealth from new science demands multi-disciplinary teams of designers, engineers and technologists designing around the needs of consumers”<sup>2</sup> or: “Companies that invest in their design capability and develop a reputation for innovation can avoid competing on price alone: rapidly growing businesses are twice as likely as others to complete on the basis of innovation” (DTI, 2005).

After two years the now experienced formula regarding the objectives, methods and contents remains, more than 80 young people trained or being trained, a consolidated rapport with the productive system through projects that became prototypes and then products which entered the catalogues of the companies. In the awareness that the method works and that it can, with time, produce good results.

Above all, the idea of a truly equitable exchange between the two shores of the Mediterranean. As Fernand Braudel wrote: “If the sea owes to the civilizations which developed on its shores the wars that shook it, it is also in debt to them for the multiplicity of the exchanges (techniques, ideas and beliefs), as well as of the heterogeneity of the spectacles it offers to our eyes. The Mediterranean is a mosaic in all the different colours. For this reason, after centuries, we can see without indignation (quite the contrary) so many monuments that at some point represented a sacrilege, cornerstones that indicate the progress and the relapses of remote eras: Saint Sophia, with its high minarets; Saint John of the Hermits in Palermo, whose cloister is enclosed in the red or pink cupolas of an ancient mosque; in Cordoba, among the arches and pillars of the most beautiful mosque in the world, the fascinating Gothic church of Santa Cruz, built by orders of Charles V” (Braudel, 2007, p. 112). A small contribution to an important theme regarding the challenges of our contemporary era. As Fatema Mernissi writes: “Brahim the seller of newspapers, who is from the south of Morocco, continued to see the headlines in silence before whispering, as he handed me the magazine. Only a firmly rooted civil community can help people dominate their violent impulses, whether they are hunters or terrorists. In my opinion, both their furies are fed by the same solitude” (Mernissi, 2004, p. 226).

## Per il Mediterraneo. Il Progetto Tempus 3D Design pour le developpement durable des productions artisanales locales

Giuseppe Lotti

Per tradizione il Mediterraneo è stato il luogo dello scambio tra popoli, culture, cose.

Oggi il Mediterraneo è anche altro, rotta di flussi migratori che troppo spesso si concludono in tragedia.

Ma il Mediterraneo deve tornare ad essere altro, nuovamente mare di mezzo, di sperimentazione di modelli condivisi.

In un tale contesto lo sviluppo locale di tutti i territori che si affacciano sul Mediterraneo assume un'importanza centrale. Uno sviluppo equilibrato, sostenibile sul piano ambientale, sociale e culturale. In grado di garantire radicamento e scambi equilibrati.

Questa l'idea alla base del progetto *Tempus 3D – Design pour le developpement durable des productions artisanales locales*, promosso dal Dipartimento di Architettura – DIDA dell'Università di Firenze, Universitat de Barcelona, Escola Superior Gallecia (Portogallo), Centro CRD-PVS del Politecnico di Torino, ESSTED Science set Technologies du Design (Université de la Manouba, Tunisi, Tunisia), ISAM Institute Supérieur des Arts et Métiers di Kasserine dell'Université de Kairouan (Tunisia), ISBAS Institut Supérieur des Beaux Arts dell'Université de Sousse (Tunisia).

Nella consapevolezza che in un tale scenario il design può svolgere un ruolo importante come attore di sviluppo ma anche mediatore di società realmente interculturale.

Queste le idee condivise e praticate dalla partnership internazionale del progetto che ha individuato gli obiettivi, costruito il profilo formativo, definito i metodi ed i contenuti della didattica, praticato insieme la prima edizione del corso, nell'ottica di una progressiva emancipazione delle scuole tunisine.

Alla base di tutto alcuni principi:

- l'interdisciplinarietà della formazione – dall'estetica alle scienze sociali (antropologia e sociologia), dall'economia al marketing, dal disegno alla tecnologia dei materiali, dalla sostenibilità al design. con quest'ultimo che svolge un ruolo di mediazione tra i diversi contributi: “Il design che studiamo ci appare oggi come sapere di relazione tra altri saperi. Una disciplina che sembrerebbe consolidarsi intorno alla sensibilità di non produrre un sapere proprio di tipo autonomo (o comunque di non esserci ancora riuscita) in competizione con la capacità di analisi e con le conoscenze delle altre diverse e storiche linee disciplinari della scienza moderna; semmai, proprio rispettando gli statuti e le conoscenze analitiche sintetizzate dalle altre discipline, se ne impossessa come input di progetto, come base per sviluppare azioni di trasformazioni organizzata del mondo delle merci che ci circondano” (Celaschi in Germak, a cura di, 2008, pp. 21);
- l'alternanza tra lezioni teoriche e sperimentazioni pratiche, secondo il modello, ormai consolidato della “ricerca-azione”. Un modello sperimentato in maniera sistematica in Italia attraverso la ricerca ME.Design che, appunto, ha elaborato una *action research* specifica per il design, cioè un processo di azione-riflessione-verifica attraverso il quale premesse teoriche sono verificate e validate con una sperimentazione sul campo (Simonelli, Vignati, in Fagnoni, Gambaro, Vannicola, a cura di, 2004, p. 112);

- la formula dell'atelier-workshop in collaborazione con le realtà produttive, con l'obiettivo di ricadute sulla competitività di imprese e territori. “Tra le varie tipologie didattiche quella che maggiormente assume i caratteri del percorso di formazione di tipo induttivo è quella dei workshop di progetto [...] Il contributo dei workshop, sul piano didattico, deriva proprio dal tentativo di simulare da un lato il confronto con un committente reale e dall'altro la necessità di arrivare in tempi brevi a una risposta progettuale” (Seassaro in Palmieri, a cura di, 2004).

<sup>2</sup> Design Council, *Multi-disciplinary design education in the UK*.

E, sul piano dei contenuti, un'attenzione particolare:

- al patrimonio culturale – materiale ed immateriale, che non è mai fissato, ma in continua trasformazione e che deve essere base per ogni azione progettuale. Il tutto muovendo dai territori, nella consapevolezza che "Il locale deve essere profondamente ripensato nei tempi correnti, al tempo stesso di globalizzazione e di vernacolo, due pericoli parimenti terribili per le comunità di pratiche. Se è vero che il radicamento rappresenta una condizione essenziale affinché questi saperi possano essere riprodotti e ricondotti alla creatività passata, è altrettanto vero che l'ibridazione è un passaggio ineluttabile per conferire ai sistemi locali artigiani vitalità e competitività e che questa ibridazione è sicuramente tecnologica e stilistica, ma anche geografica [...] le possibilità di conservare il radicamento nelle proprie tradizioni e nel proprio territorio passa necessariamente attraverso il confronto con l'alterità che di volta in volta assume le sembianze dell'industria, del design e dell'altrove" (Giaccaria, in De Giorgi, Germak, a cura di, 2008);

- verso le conoscenze tradizionali come matrice di innovazione sostenibile, con i Sud del mondo che, in tal senso, hanno ancora molto da insegnare in termini di sostenibilità del modello di sviluppo anche nell'ottica di nuove sinergie produttive: polifunzionalità, funzionalità sui tempi lunghi, approccio olistico, integrazione, utilizzo delle risorse locali, simbiosi, reazione e complessità, diversità, flessibilità, attenzione alla riparazione e manutenzione, link con il contesto di riferimento, risparmio, interesse per gli aspetti simbolici, auto poiesi<sup>3</sup>. Con Jared Diamond: "Le società" in cui vive la gran parte di noi "rappresentano soltanto una piccola fetta della diversità culturale umana, ma occupano una posizione dominante nella gerarchia planetaria; ciò non si deve ad una loro intrinseca superiorità, bensì a fattori specifici come la supremazia tecnologica, politica e militare raggiunta grazie alla precoce introduzione dell'agricoltura, a sua volta legata a una maggiore produttività delle specie vegetali e animali locali domesticate. A dispetto di tale vantaggio, però, le moderne società industriali non possono rivendicare altrettanta superiorità nell'educazione dei figli, nel trattamento degli anziani, nella composizione delle dispute, nella protezione dalle patologie non trasmissibili e così via, ambiti nei quali migliaia di società tradizionali hanno sperimentato una vasta gamma di approcci diversi" (Diamond, 2012, 2013, p. 469);

- per il valore sociale delle produzioni – collaborazioni con associazioni locali, legame tra profit e no-profit, valorizzazione del lavoro femminile – sempre più richieste anche a livello di mercato. "Nell'operato di tutte le associazioni indipendenti, nessuna esclusa, vi è la forte consapevolezza della ricchezza del proprio patrimonio culturale e delle risorse che in esso si possono trovare per rimediare ai gravi problemi che affliggono le società arabo-musulmane e soprattutto per neutralizzare la spinta alla violenza che alcune correnti di pensiero (musulmane e occidentali) propongono come unica strada percorribile: il Mediterraneo sarà un mare di pace e cooperazione, e non di conquista e sopraffazione, solo se le istituzioni e gli interlocutori occidentali sapranno dialogare con le molte 'sinergie civiche', simili all'esperienza della 'Carovana civica', che esistono e che raccolgono attorno a sé molto più consenso di quanto noi europei pensiamo" (Giolo in Cassano, Zolo, a cura di, 2007, p. 148). Con la questione femminile che rimane centrale con una emancipazione che comincia dall'instaurazione dell'eguaglianza in seno alla famiglia; in tal senso importante è la parità sul luogo del lavoro. "La conquista del lavoro da parte delle donne consente loro di prendere coscienza dell'indipendenza che il lavoro genera e del ruolo sociale che possono svolgere: quali che siano le condizioni di lavoro, le donne che lavorano acquisiscono una determinazione e una capacità di difendere i propri diritti:

in altre parole, esse prendono coscienza della propria promozione sociale" (Chekir in Cassano, Zolo, a cura di, 2007, p. 374). Così Nour-Eddine Saoudi, ex detenuto politico ora attivista civico, a proposito della madre, casalinga tessitrice di tappeti: "il successo dei suoi tappeti ne era la prova eclatante. Si traduceva in conseguenti entrate di denaro. Entrate che superavano di larga misura i guadagni che realizzava qualche anno prima come sarta, e avevano ricadute positive sulla situazione sociale della nostra famiglia. E in particolare su mio padre, che ormai posava su di lei uno sguardo pieno di considerazione e di stima" (Mernissi, 2004, p. 15);

- al design inteso come design strategico, un progetto rivolto al prodotto, alla comunicazione, al servizio nella consapevolezza che da questo mix nasce la competitività di prodotti e territori. Nell'ottica di un'innovazione *design driven*, in grado di superare la logica del *demand-pull e technology push*, nella definizione di nuovi significati in grado di cogliere e, soprattutto, anticipare tendenze emergenti. "Il porsi a cerniera tra questi antichi e ricchi saperi specialistici strutturati, non in antitesi ma come catalizzatore di contenuti e sintetizzatore di effetti, fa del design un sapere di grande potenzialità contemporanea, pervasivo ed efficace, relazionante e mutante, e straordinariamente adeguato a pontificare la relazione tra teoria e prassi, tra possibile e realizzabile" (Celaschi in Germak, 2008, p. 23). Un ruolo riconosciuto anche dall'Unione Europea: "*The economic goal of generating more wealth from new science demands multi-disciplinary teams of designers, engineers and technologists designing around the needs of consumers*"<sup>4</sup> ed ancora: "*Companies that invest in their design capability and develop a reputation for innovation can avoid competing on price alone: rapidly growing businesses are twice as likely as others to complete on the basis of innovation*" (DTI, 2005).

Dopo due anni rimane la formula ormai sperimentata negli obiettivi, metodi e contenuti, più di 80 ragazzi formati e in corso di formazione, un rapporto consolidato con il sistema produttivo on progetti che sono diventati prototipi e poi prodotti entrati in catalogo delle aziende. Nella consapevolezza che il modello funziona e può dare, nel tempo, buoni frutti.

Su tutto, l'idea di uno scambio realmente paritetico tra le due rive del Mediterraneo. Con Fernand Braudel: "Se alle civiltà delle sue sponde il mare ha dovuto le guerre che lo hanno sconvolto, è stato loro debitore anche della molteplicità degli scambi (tecniche, idee e anche credenze), nonché della variopinta eterogeneità di spettacoli che oggi offre ai nostri occhi. Il Mediterraneo è un mosaico di tutti i colori. Per questo, passati i secoli, possiamo vedere senza indignarcene (tutt'altro) tanti monumenti che un tempo rappresentarono dei sacrilegi, pietre miliari che indicano i progressi e le ritirate di epoche lontane: Santa Sofia, con il suo corteggio di alti minareti; San Giovanni degli Eremiti a Palermo, il cui chiostro è racchiuso tra le cupole rosse o rosastre di un'antica moschea; a Cordoba, tra gli archi e i pilastri della più bella moschea del mondo, l'affascinante chiesetta gotica di Santa Cruz, costruita per ordine di Carlo V" (Braudel, 2007, p. 112).

Un piccolo contributo ad un tema importante nelle sfide della contemporaneità. Con Fatema Mernissi: "Brahim il venditore dei giornali, che è del sud del Marocco, ha continuato a guardare il titolo in silenzio prima di aggiungere a bassa voce, porgendomi la rivista. Solo il radicamento in una comunità civica può aiutare la gente a dominare i suoi impulsi violenti, che si tratti di cacciatori o di terroristi. Secondo me, sia gli uni che gli altri imperversano sotto la spinta della medesima solitudine" (Mernissi, 2004, p. 226).

<sup>3</sup> Debora Giorgi in *Design pour le développement local. Un projet pour Tunis*, in Project Tempus 3D, 2015.

<sup>4</sup> Design Council, *Multi-disciplinary design education in the UK*.



## DESIGN POUR L'ARTISANAT EN TUNISIE

**Anis Semlali**

et l'équipe de l'Ecole Supérieure des Sciences et  
Technologies du Design  
Université de la Manouba

Après 15 ans d'existence et face aux défis sociétaux que vit la Tunisie post-révolutionnaire, l'École Supérieure Des Sciences Et Technologies Du Design (ESSTED) a opté pour une politique de l'enseignement et de la recherche guidée par une conviction collective et partagée que l'action et l'expérience ont un rôle à jouer dans la transformation des territoires, et que l'école doit être au service de sa communauté. Notre école devient ainsi un lieu de réflexion et de partage de la culture de la responsabilité aux étudiants/citoyens qui, en concevant des projets novateurs pour leurs communautés, traduisent leur prise de conscience de la réalité et des enjeux sociétaux et territoriaux de la Tunisie de demain.

C'est dans cet espace entre sciences et artisanat, et avec une ouverture sur les problématiques du développement local, qu'ont été imaginées et pensées les initiatives de l'enseignement du master professionnel en Design pour Développement Durable des productions artisanales locales avec nos partenaires tunisiens et européens. Le cadre expérimental de l'enseignement de ce master a encouragé la prise des risques pour une innovation incrémentale par le design et a renforcé la créativité collective et l'expérience sensible dans les territoires et avec leurs habitants. Les territoires ne sont plus considérés comme





des problèmes mais plutôt des potentiels. De nouvelles formes d'innovation sociale et de modèles d'entrepreneuriat ont été conçus par les étudiants: entrepreneuriat social flexible et innovant, jeunes start'ups sortant des codes traditionnels, coopératives d'artisans/entrepreneurs créant de l'emploi grâce à la démarche du design stratégique.

Les expériences de Kasserine, Sousse, Moknine, Hergla et le village artisanal de Denden incarnent parfaitement certaines thématiques créatives comme: les matériaux de terroirs, les savoir-faire locaux, l'identité et l'immatériel. Elles semblent faire immédiatement référence à une économie des territoires via des systèmes productifs locaux (SPL) (Pecqueur, 2000). Les projets designs visent à mettre en œuvre un processus de transformation culturelle et politique dans les territoires: aider, par exemple, les femmes artisanes à Hergla qui souhaitent travailler chez elles, à créer des connexions, à se former des réseaux et à rendre visibles leurs créations. La fibre naturelle, véritable richesse du territoire de Kasserine et le moyen d'épanouissement et de développement de ce territoire, est un matériau qui crée de l'emploi en consolidant les identités et les souvenirs, un matériau qui ne se contente pas uniquement de faire survivre la région mais qui la fait vivre. Pour le village artisa-

nale du DenDen, il s'agissait de créer des synergies entre les différents métiers pour des formes d'entrepreneuriat alternatives, une approche qui a permis de mettre en œuvre 20 idées créatives en amont de 20 produits nouveaux à l'issue d'une plateforme de développement local assurément reproductible et générative. A travers toutes ces expériences territoriales, Il s'agissait de mettre le design stratégique au cœur du développement d'un métier artisanal et créateur d'entrepreneuriat entre les métiers. Le master professionnel en Design pour Développement Durable des productions artisanales locales dépassait aussi le cadre d'un simple programme de formation pour devenir une expérience humaine très riche que nous avons partagée avec nos différents partenaires. C'est grâce à votre sérieux, votre collaboration et votre enthousiasme que notre projet collectif a pu voir le jour; et c'est avec un grand plaisir que nous célébrons aujourd'hui la première promotion de notre projet de master. Qu'il nous soit permis d'exprimer notre reconnaissance à tous les partenaires et les acteurs de ce beau projet collectif sans oublier l'engagement de nos étudiants dans cette aventure humaine et universitaire et les innombrables moments de riches échanges qui ont donné corps à ce que nous vivons aujourd'hui.



## Design & Craft in Tunisia

Anis Semlali

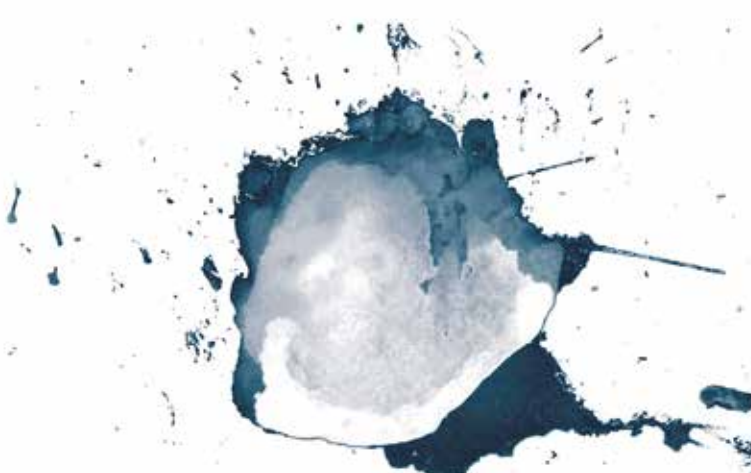
After 15 years of existence and facing the social challenges present in post-revolutionary Tunisia, the School of Design Sciences and Technologies (École Supérieure Des Sciences Et Technologies Du Design, ESSTED) chose a teaching and research policy guided by a collective and shared conviction that action and experience have an important role to play in the transformation of territories, and that the school must be at the service of its community. Our school has thus become a place for reflection and for sharing the culture of responsibility with the students and citizens, who by developing innovative projects for their communities, translate their awareness of reality and of the social and regional issues and challenges of the Tunisia of tomorrow.

It is within this space, between sciences and crafts, and with a focus on the issues concerning local development, that the Master in *Design pour Développement Durable des productions artisanales locales* was conceived and imagined, together with our Tunisian and European partners. The experimental teaching framework for this Master course encouraged taking certain risks aimed at an increasing innovation through design, and strengthened collective creativity and on field experience in the territory and with the local inhabitants. Territories are no longer considered as problems but rather as potential opportunities. New forms of social innovation and entrepreneurial models were devised by the students: flexible social entrepreneurship with the capacity to innovate, young start-ups breaking traditional codes, cooperatives of artisans/entrepreneurs generating employment thanks to the development of strategic design.

The experiences in Kasserine, Soussa, Moknine, Hergla and the craft village of Denden are the crystallization of creative

themes such as: local materials, local know-how, identity and the intangible heritage. They seem to make immediate reference to the economy of the regions through local production systems (SPL) (Pecqueur, 2000). The design projects aim to set in motion a process of cultural and political transformation in the territories: to help, for example, the artisan women in Hergla, who want to work at home, find the necessary connections to create networks and to make their products visible. Natural fibre, the true resource of the region of Kasserine and the means for the blossoming and development of the region, is a material that generates employment, strengthens identities and memories, a material that does not make the region survive but rather makes it live. For the crafts village of Denden, the question was generating the necessary synergy among the various crafts for alternative entrepreneurial models, an approach which permitted the implementation of 20 creative ideas for 20 new products, as a result of a local development platform that is both reproducible and generative. Throughout all of these experiences in the territory, the purpose was that of placing strategic design at the centre of the development of artisan trades and to generate entrepreneurship among the crafts.

The Master in *Design pour Développement Durable des productions artisanales locales* thus went well beyond the scope of a mere educational programme and became a very rich human experience which we shared with our various partners. It is thanks to your commitment, your collaboration and enthusiasm, that our collective project came into existence; and it is with great pleasure that we celebrate today the first class of graduates from our Master programme. Let us express our gratitude to all our partners and all other participants in this beautiful collective project, without forgetting the commitment of our students in this human and academic adventure and the numerous moments of rewarding exchange which helped give form to the project as it is today.



LE DESIGN: UNE LUEUR  
D'ESPOIR POUR  
UN AVENIR MEILLEUR

Awatef Khadraoui, Abdellatif Bouzidi  
& Riadh Selmoui

Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kasserine  
Université de Kairouan – Tunisie

Connue sous le nom de Cilium ou de Scilli sous l'Empire romain, Kasserine est une des villes anciennes qui doit sa célébrité au rôle stratégique, politique et économique qu'elle a joué dans l'Antiquité. Malheureusement, la ville a été occultée à partir de la fin de l'ère byzantine. Le nom actuel de Kasserine, signifiant «les deux châteaux», trouve son origine dans l'existence de ces deux mausolées (en se référant aux deux mausolées, le mausolée des Flavii et le mausolée des Petronii).

À l'époque contemporaine, Kasserine porte une histoire particulière de lutte et de révoltes. D'abord en 1864, contre Sadok Bey suite à l'augmentation des taxes, puis lors de la bataille de Kasserine, au cours de la Seconde Guerre Mondiale, ensuite à partir de 1952, la lutte des *fellagas* qui ont participé à précipiter la fin du protectorat français et la toute dernière, lors de la révolution de 2011, où plus d'une cinquantaine de personnes ont été tuées.

Dans un contexte social et économique assez compliqué, mais aussi avec une grande richesse de son patrimoine matériel et immatériel ancestral, la ville de Kasserine a vu, depuis une dizaine d'année, le fondement de son Institut Supérieur des Arts et Métiers. Depuis 2013, l'institut bourgeon, entre en partenariat avec l'Institut supérieur des beaux-arts de Sousse, l'Ecole supérieure des sciences et techniques du design de Denden, l'Ecole polytechnique de Turin, l'Université de Florence et l'Ecole supérieure Galicia, dans le cadre du projet *3D Tempus – Design pour le développement durable des productions artisanales locales*. Un projet coordonné par le Département d'Architecture de l'Université de Florence et cofinancé par le programme ERASMUS et l'Union Européenne. Des regards croisés, une traversée d'une rive à l'autre; entre l'Occident et l'«Occident musulman», permettent à des designers et des chercheurs (enseignants et étudiants), loin de rechercher l'exotisme d'une pensée lointaine qui accentue les contrastes supposés ou réels entre l'Orient et l'Occident, font surgir l'esprit commun, en s'unissant au-delà des divergences culturelles et religieuses.

Loin des discours biaisés des politiciens, l'art, le design et la création en général permettent de jeter un regard différent et de poser les questions autrement. L'expérience de la création est le lieu d'un exercice spontané d'inter-culturalité. Loin d'être la belle représentation d'une chose, mais peut devenir ce modèle anthropologique et social qui permet de penser le monde en partage.

Mis en place en 2014, le master 3D, Design pour le

développement durable des productions artisanales local, a pour objectif premier de porter une réforme des programmes de l'enseignement. Il est basé sur le développement des échanges tant humains que culturels. Les regards croisés, proposent un «Marchons ensemble pour un avenir meilleur!».

Ce programme a réuni un peu plus de quatre-vingt étudiants et une trentaine d'enseignants des trois établissements tunisiens partenaires qui ont participé dans les workshops en Tunisie, à Florence, à Barcelone à Turin et à Villa Nova de Cerveira au Portugal. Les enseignants tunisiens et européens ont travaillé ensemble afin d'élaborer un programme qui vise essentiellement le développement des ressources humaines et des nouveaux métiers capables d'accompagner la transition vers une économie et une société basées sur la connaissance; et c'est là un des objectifs du programme *Tempus*, créé par l'Union Européenne et arrivé à sa quatrième édition.

Se fondant sur les principes de la glocalisation; un néologisme né au Japon, (ce qui est «glocal») est une combinaison du global et du local. C'est un concept alliant les tendances globales aux réalités locales. Tout cela est mené avec un accent sur la durabilité environnementale, ainsi que sur le développement social et culturel tout en étant en étroite relation avec l'identité locale et sur l'esprit de l'ouverture.

Matériaux de terroirs, savoir-faire locaux et ancestral, identité, interaction et ouverture sont les maîtres mots afin d'élaborer un projet créatif dans le domaine du 3D. L'objectif de la formation visé par le Master s'est axé d'abord sur la sensibilisation et

la compréhension du rôle que le patrimoine culturel, qui comprend des biens matériels et immatériels, revêt dans la construction de l'identité d'un lieu et de la communauté qui s'y attache. Et ensuite, s'est axée autour de la gestion de ce type d'information et de la traduction de celle-ci dans un langage graphique, de communication et de représentation matérielle pouvant transmettre les valeurs de la tradition dans la réalité contemporaine, en faisant revivre les images, la mémoire et la signification à travers l'usage.

La fibre naturelle, l'alfa qui fait en même temps le bonheur et le malheur des kasserinois fait la richesse du territoire de Kasserine et le moyen d'épanouissement et de développement de ce territoire, est un matériau qui a été exploité longtemps par l'artisanat que par l'industrie. En collaborant avec les artisans de la région, les étudiants de l'ISAM, encadrés par leurs professeurs et par des professeurs venus de Barcelone et d'Italie, ont donné une autre lecture à la matière et ont proposé des objets d'une créativité qui sort de l'ordinaire. Tout comme les projets proposés en fin de collaboration avec les tisserands d'El Ouassaiya et autres villages de la région.

A Kasserine, mais en Tunisie en général, il devient urgent de trouver un point de rencontre et de dialogue entre tradition et innovation, se réapproprier des caractères identitaires tout en s'ouvrant sur l'autre et sur la modernité. Tout cela nous rappelle les artistes des années soixante, soixante-dix qui pour eux ce qui prime était une recherche de la tunisianité tout en s'ouvrant sur l'international. Les designers tunisiens, auront-ils un avenir meilleur?



## Design: a light of hope for a better tomorrow

Awatef Khadraoui, Abdellatif Bouzidi & Riadh Selmoui

Known as Cillium or Scilli under the Roman Empire, Kasserine is one of the ancient cities that owes its fame to the strategic, political and economic role it played in ancient times. Unfortunately, the city lost its importance from the end of the Byzantine era. The current name of Kasserine, which means “the two castles”, originates in the existence of its two famous mausoleums, Flavii and Petronii.

In the modern era, Kasserine has a particular history of struggle and revolts. First in 1864, against Sadok Beym after an increase in taxes, then with the battle of Kasserine, during World War II, in 1952 with the fight of the *fellaghas* who participated in bringing the French Protectorate to its end, and finally during the Revolution of 2011, when more than fifty people were killed[].

In social and economic context that is quite complex, but also with a great wealth that derives from its ancestral heritage, both material and intangible, the city of Kasserine ten years ago founded the Institute for Arts and Crafts (Institut Supérieur des Arts et Métiers).

As of 2013, the young institute entered into partnership with the Art Institute of Soussa (Institut supérieur des beaux-arts de Soussse), the School of Sciences and Technologies of Design of Denden (École supérieure des sciences et techniques du design de Denden), the Polytechnic University of Turin, the University of Florence, and the Escola Superior Gallaecia of Portugal, in the framework of the *3D Tempus – Design pour le développement durable des productions artisanales locales*. This is a project coordinated by the Department of Architecture of the University of Florence and co-financed by the ERASMUS programme and the European Union.

An exchange of gazes, a crossing from one coast to another; between the West and the “Muslim West”, permit both designers and researchers (teachers and students), rather than to seek for the exoticism of a far-away thought that accentuates the supposed or real differences between East and West, to find the common spirit, finding unity beyond cultural and religious differences.

Far too from the biased speeches of politicians, art, design and creation in general, permit finding a different point of view and asking questions in a different way. The experience of creation is the place for a spontaneous exercise of inter-culturality. It is perhaps far from being the beautiful representation of a thing, but can become an anthropological and social model that allows thinking of a shared world.

Initiated in 2014, the 3D Master programme in Design for the sustainable development of local crafts production has as its first objective to bring about a reform of the teaching programmes. It is based upon the development of exchanges, both human and cultural. The exchange of points of views propose a “Let’s march together for a better future!”.

This programme gathered together more than eighty students and around thirty teachers from the three Tunisian partner educational institutions, who participated in workshops in Tunisia, Florence, Barcelona, Turin and in Vila Nova de Cerveira in Portugal.

The Tunisian and European teachers worked together with the aim of creating a programme which focuses especially on the development of human resources and of the new professions that are capable of accompanying the transition towards an economy and a society based on knowledge; this is one of the objectives of the Tempus programme established by the European Union and which is now in its fourth edition.

Based upon the principles of glocalisation, a neologism which originated in Japan that combines what is global with what is local. It is a concept which combines global tendencies to local realities. All of which is carried out with a stress on environmental sustainability, as well as of social and cultural development, while remaining in close contact with local identity and with the spirit of openness.

Local materials, local and ancestral know-how, identity, interaction and openness are the key words in a creative project in the field of 3D. The Master’s education and training objectives is based upon the sensibilisation and understanding of the role that cultural heritage, which includes material and intangible assets, has in the construction of the identity of a place and of the community attached to it. In addition, it is centred on the management of this sort of information and of the translation of this information into a graphic communication and representation language that can transmit the values of tradition in contemporary reality, giving new life to images, memories and meaning, through usage.

The natural fibre obtained from *halfa*, or esparto grass, source of happiness and sorrow for the inhabitants of Kasserine, is undoubtedly the motor of the thriving development of the area, and a material which has been exploited for a long time by both the crafts and industrial production of the region. In collaborating with the artisans in the area, the students of the ISAM, with the support of their teachers, as well as of teachers coming from Barcelona and Italy, gave a new interpretation to the material and proposed a series of objects whose level of creativity are above average, including the projects proposed in collaboration with the weavers of El Ouassaiya and other villages in the region.

In Kasserine, but also in Tunisia in general, it is urgent to find a meeting point for the dialogue between tradition and innovation, to re-appropriate indentitarian features while opening towards the other and modernity. All of this reminds us of the artists of the Sixties and Seventies who carried out a research into the meaning of being Tunisian, while opening to the world. Could Tunisian designers have a better future.





## IDENTITÉ PAR LE DESIGN. ENTRE TRADITION ET INNOVATION

**Francesca De Filippi**  
Politecnico di Torino

Le projet *Tempus 3D, Design pour le Développement Durable des Productions artisanales locales*, financé par la Commission européenne, a vu un consortium d'universités européennes et tunisiennes travaillant ensemble pour réaliser un Master – le premier en Tunisie – qui intègre, dans son parcours de formation, le domaine du design avec les thèmes du développement durable.

La nécessité d'un dialogue plus étroit entre les deux domaines se base sur une réalité comme la réalité tunisienne où, comme dans d'autres pays de la rive sud de la Méditerranée, il devient urgent d'identifier un point de rencontre et de dialogue entre tradition et innovation, réappropriation des caractères identitaires et ouverture à la modernité, protection et usage du patrimoine, ainsi que son développement (comme par exemple, les sites historiques, les destinations touristiques, mais aussi l'architecture vernaculaire diffuse) en termes de durabilité.

Plus récemment, le chevauchement entre les paradigmes environnementaux, culturels, économiques a enrichi et transformé le concept de patrimoine culturel, en lui donnant des caractéristiques qui le lient aujourd'hui, beaucoup plus que dans le passé, aux notions de territoire et d'identité. Sur ce long processus a été greffé, au cours des vingt dernières années du siècle passé, l'accélération du processus de mondialisation: un phé-



nomène qui a, entre autres, deux effets concomitants sur le plan culturel: d'une part la tendance à créer une culture internationale, comme véhicule pour la promotion d'un pays; de l'autre – bien au contraire – une redécouverte du mouvement de la culture locale, visant à préserver la diversité, qui se déplace à partir de la redécouverte de l'identité comme une réaction à la standardisation culturelle. La promotion du patrimoine local dépend de l'implication de différentes parties et du partage des responsabilités. Les synergies sont obligatoires: l'approche multidisciplinaire et le lien entre les différentes initiatives sont, dans ce contexte, *conditio sine qua non* pour le succès.

La relation entre le patrimoine culturel et le développement territorial est un thème récurrent dans le débat entre les institutions (UE, organisations internationales, gouvernements nationaux et locaux) et d'autres acteurs impliqués dans diverses capacités (chercheurs en politiques culturelles, architectes, designers et planificateurs). Dans ce contexte, la notion de patrimoine culturel prend de nouvelles valeurs et spécificités, notamment par rapport aux implications d'une nature intangible et immatérielle (traditions, connaissances, créativité locale, valeurs sociales, facteurs d'identité et de l'inclusion sociale).

Ce principe affirme la prédominance du contexte et de la dimension systémique, comme tissu des

relations qui ont toujours défini le système de référence entre l'homme, la communauté et l'environnement.

Le principe *think globally act locally* a donc été stratégique dans la création du modèle de formation, car ce dernier a été pensé pour une nouvelle génération de designers et concepteurs en mesure de contribuer à l'objectif d'un développement durable avec une approche au design fortement ancrée dans la réalité locale en termes d'inspiration, tout en étant contaminée et nourrie par une vision internationale.

La structure du Master, dans le choix des thèmes, des modalités de formation tout comme dans son organisation, reflète entièrement le modèle de coopération fondamentale du projet. La première édition prévoit un soutien en classe et en laboratoire, d'enseignants européens et tunisiens qui, au préalable, ont déjà conçu, ensemble, des contenus et des méthodes spécifiques à chaque enseignement; les cycles suivants sont mis en place, de manière autonome, par les trois établissements tunisiens, avec une réduction de la présence en classe des collègues européens dont l'engagement se concentre plutôt sur des initiatives ponctuelles telles que des séminaires.

La première édition du Master, qui vient de s'achever, a été, dès ses phases préparatoires (comprenant la définition de l'analyse socioéconomique, la cartographie des sujets et des intérêts pouvant donner lieu à des actions sur les territoires, la conception du plan d'études, des contenus et des modalités de la didactique, la formation des formateurs), une occasion exceptionnelle de coopération, un espace de confrontation animée et de partage entre les différentes parties, c'est-à-dire les établissements, chacun avec ses propres règles, ses pratiques et ses procédures d'intervention, et les personnes, chacune avec son propre passé, ses connaissances, son expérience et ses compétences.

L'objectif de la formation visé par le Master Tempus 3D a une incidence sur plusieurs niveaux de la profession, dans la mesure où ce dernier affronte la discipline du design avec une approche stratégique, pluridisciplinaire et sur plusieurs échelles, et non pas d'un point de vue purement technique. La première étape concerne le processus de sensibilisation et de compréhension du rôle que le patrimoine culturel, qui comprend des biens

matériels et immatériels, revêt dans la construction de l'identité d'un lieu et de la communauté qui s'y rattache. Il existe un phénomène, que nous connaissons bien, qui décrit la difficulté des jeunes à reconnaître et à attribuer au patrimoine traditionnel le rôle de porteur d'identité culturelle et de témoignage du savoir-faire en relation avec la capacité de transmission intergénérationnelle. Dans toutes les activités didactiques, des leçons théoriques aux ateliers, le processus d'apprentissage et de restitution s'est fondé sur l'effort de retrouver la valeur, la signification que l'objet a eu et/ou a encore dans la culture et dans les usages et coutumes locaux.

La seconde étape est axée sur la gestion de ce type d'information et la traduction de celle-ci dans un langage graphique, de communication et de représentation matérielle pouvant transmettre les valeurs de la tradition dans la réalité contemporaine, en faisant revivre les images, la mémoire et la signification à travers l'usage, même si celui-ci est différent. Une formation de type scientifique et technique est associée à la phase de conception et de réalisation: comment choisir et utiliser les matériaux en fonction de leurs propriétés caractéristiques, de l'analyse du cycle de vie, de la possibilité de déconstruction, de réutilisation et de recyclage, dans la perspective de réduire les émissions nocives et la consommation, en associant au produit des certifications écologiques de durabilité; comment produire un objet avec les outils à disposition, avec des technologies hybrides ou innovantes ou avec des méthodes ergonomiques.

Pour citer Frédéric Lecourt, le concept d'Ecodesign se traduit ici, surtout par un changement dans la manière de réfléchir et de décider. L'objectif (de la formation) est d'aller au-delà du développement de produits «écologiques», en établissant des relations. Introduire des éléments d'innovation sans fausser les dynamiques de production locale, tout en conservant une approche durable, a entraîné, nécessairement, l'implication, dans le projet, d'artisans et de producteurs locaux et l'adoption d'une approche participative. A cet égard, la formation ne peut pas se faire sans une approche pluridisciplinaire et le développement d'une grande sensibilité pour les valeurs de communication et de participation locale.

Cette dernière phase a donc permis aux étudiants, aux enseignants et aux tuteurs de travailler aux

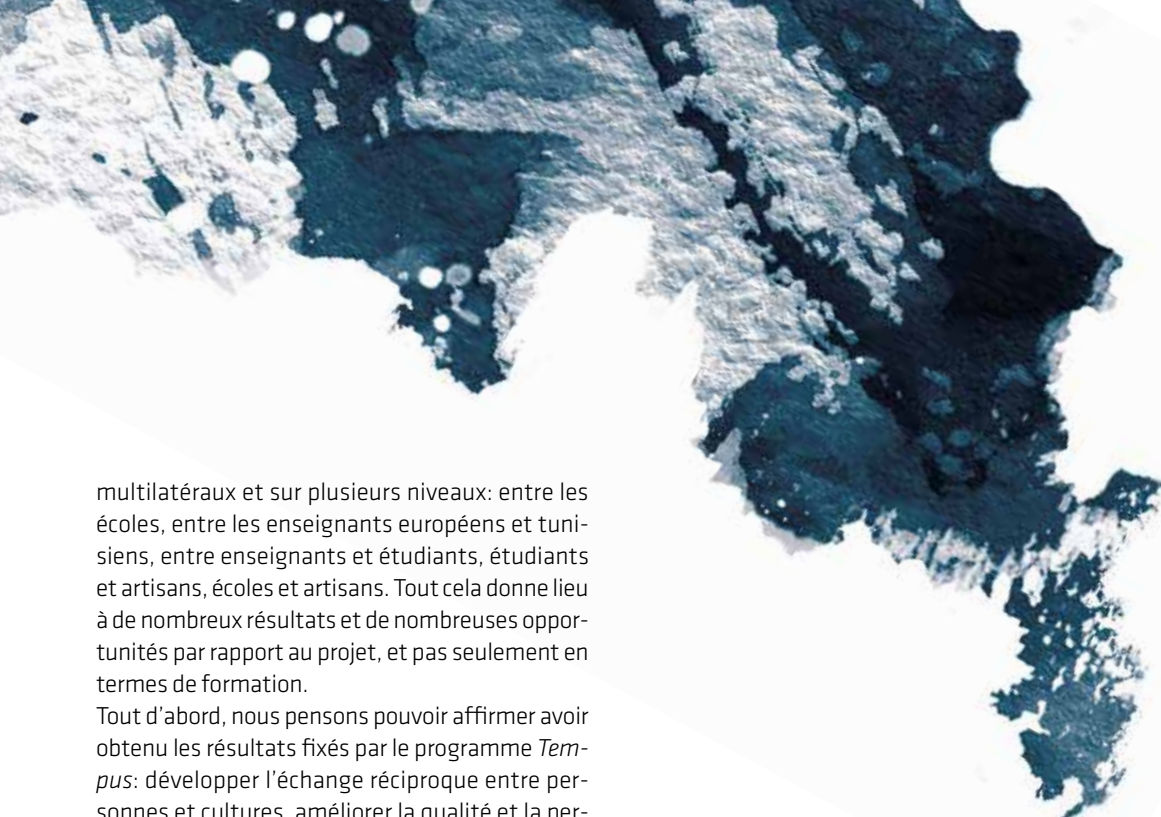
côtés des artisans locaux dans leurs ateliers grâce à la participation des Délégations régionales de l'Artisanat de Sousse et de Monastir, pour traduire le concept en un prototype techniquement réalisable, grâce à une approche de *learning by doing*. Cette phase marque le passage vers la définition des solutions générales: il n'est pas rare que certaines solutions initiales soient modifiées, épurées, systématisées; l'objectif est, avant tout, la plausibilité rigoureuse.

Les dynamiques qui s'établissent dans l'atelier représentent aussi un filtre avec lequel les étudiants mesurent leurs techniques, ce qui leur permet, souvent, de tracer une partie de leur parcours futur. D'une façon générale, l'atelier revêt une valeur importante, notamment par rapport à la méthode d'enseignement: des expériences comme celle-ci obligent les participants à observer le projet de manière constante et cyclique, selon des points de vue différents, ce qui les contraint à se confronter à la parcimonie et à l'utilisation des ressources, à l'écoute et à la lecture des lieux et des contextes, de la collectivité et du territoire, et la définition de la légitimation de la solution développée sur la base d'un consensus réel.

Le résultat attendu de l'atelier n'est pas uniquement le prototype; on exige aussi des étudiants qu'ils établissent le lien avec la ville à travers l'analyse des filières de production et la spécialisation des activités, le positionnement et la distribution sur le marché grâce à un projet de communication adéquat en mesure d'en véhiculer les valeurs et les contenus. Le lien de tout cela avec les villes historiques perçues comme tissu à protéger et/ou dynamiser est d'une grande importance (M. Balbo, *Medinas 2030. Scenarios and Strategies*, 2010). Le défi de la durabilité d'un modèle de développement consiste à associer le local et le global, la tradition et l'innovation, en tenant compte de tous les aspects: environnementaux, économiques, culturels et sociaux. Pour atteindre l'objectif, il est nécessaire de former un concepteur/designer ayant une approche pluridisciplinaire au projet et une compétence transversale dans les disciplines liées à l'anthropologie, l'écologie, le projet, la science des matériaux, l'économie, le marketing, la gestion de projet et la communication, unies entre elles par une vision systémique axée sur la créativité et l'innovation.

Bien évidemment, les niveaux et les dynamiques d'interaction dans ce cadre de coopération sont





multilatéraux et sur plusieurs niveaux: entre les écoles, entre les enseignants européens et tunisiens, entre enseignants et étudiants, étudiants et artisans, écoles et artisans. Tout cela donne lieu à de nombreux résultats et de nombreuses opportunités par rapport au projet, et pas seulement en termes de formation.

Tout d'abord, nous pensons pouvoir affirmer avoir obtenu les résultats fixés par le programme *Tempus*: développer l'échange réciproque entre personnes et cultures, améliorer la qualité et la pertinence de l'enseignement universitaire pour le monde du travail et pour la société dans les pays partenaires, notamment grâce à un processus de modernisation permanente des curriculums; augmenter la capacité des établissements d'enseignement supérieur à coopérer au niveau international; améliorer l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité entre les facultés universitaires; améliorer l'insertion professionnelle des jeunes diplômés; rendre l'espace européen de l'enseignement supérieur plus visible et intéressant aux yeux du monde.

Le programme *Tempus*, créé par la Commission européenne en 1990 et arrivé à sa quatrième édition, vise à obtenir une plus longue durée dans ce secteur (avec un budget total d'environ 53 millions d'euros pour la période de programmation 2007-2013) dans la mesure où il reconnaît aux établissements de formation un rôle clé dans le processus de *capacity building*, c'est-à-dire dans le développement des ressources humaines et des nouveaux métiers capables d'affronter la transition vers une économie et une société basées sur la connaissance.

En effet, actuellement, les établissements d'enseignement supérieur, notamment dans les pays partenaires, font face à des défis importants liés à l'évolution démographique (nombre de personnes

ayant potentiellement accès à l'enseignement supérieur, structure d'âge, flux migratoires), à la concurrence globale en hausse conduisant à un déplacement considérable de la distribution du pouvoir économique au niveau mondial, aux innovations dans la science et la technologie, aux défis des sociétés en transition (cohésion sociale, droits de l'homme, etc.).

Dans son acception la plus large, le patrimoine culturel est une valeur indéniable et une ressource excellente et compétitive – pour qualité, distribution, niveaux de stockage et de permanence dans les structures culturelles et socio-économiques actuelles – et, en tant que tel, un élément décisif dans le processus de développement local. Il devient un levier possible à la base de la stratégie de développement et de cohésion socio-économique, en particulier dans la zone euro-méditerranéenne, où il est fortement intégré dans le point de vue historique et géographique.

C'est l'histoire de cet échange, de cette coopération et de cette création de liens qui est l'objet de communication, grâce aux résultats du projet *3D Tempus*, dans cette importante exposition au Musée du Bardo.

## Identity by design. Between tradition and innovation

Francesca De Filippi

Within the framework of the *Tempus 3D project – Design pour le Développement Durable des Productions Artisanales*, funded by the European Commission, a number of European and Tunisian Universities have committed themselves to set up a Master Degree – the first in Tunisia – aimed at integrating design with themes of sustainable development.

The need for closer dialogue between these two ambits finds its *raison d'être* in Tunisia such as in other Southern Mediterranean Countries, where it is hugely important to identify a meeting point between tradition and innovation, the re-appropriation of identifying characteristics and openness to modernity, the protection of heritage and the use thereof, as well as development (for example, historical sites, tourist destinations, but also the widespread vernacular architecture) in terms of sustainability.

The overlap in more recent times of environmental, cultural, economic paradigms has enriched and transformed the concept of cultural heritage, binding today, far more than in the past, the concepts of territory and identity.

On this long process, in the last twenty years of the last century, the acceleration of the globalization process has been grafted. This phenomenon has, among others, two coexisting effects: on one hand the tendency to create an “international” culture, as a vehicle for the promotion of a country; on the other - on the contrary – a rediscovery of the “local” culture, aimed at the preservation of diversity, as a reaction to the cultural standardization. The culture heritage cannot be promoted unless involving and delegating. Synergies are mandatory: the multidisciplinary approach and the link between the various initiatives are, in this context, a *conditio sine qua non* for success. The relationship between cultural heritage and territorial development is a key topic in the current debate between institutions (EU, international organizations, national and local governments) and other actors who are involved (i.e. researchers in the field of cultural policies, architects, designers and urban planners).

In this context, the notion of cultural heritage takes on new values and specificity, also in relation to immaterial and intangible assets (traditions, knowledge, local creativity, social values, factors of identity and social inclusion). The principle states the value of the local context and the systemic dimension, that is the weave of relationships that have historically defined the frame of reference between the human being, the community and the environment.

The *think globally act locally* principle has therefore proven strategic in enlivening the teaching model, thinking towards a new generation of designers contributing to the goal of sustainable development with an approach to design that is greatly rooted in the local area in terms of inspiration, but influenced and nourished by an international vision.

The Masters course is structured – in the choice of themes, teaching methods and organisations – to completely reflect the model of cooperation on which the project is founded. The first edition saw European and Tunisian lecturers working side by side in classrooms and laboratories after previously co-planning the contents and methods to characterise individual teachings; the subsequent editions were started up autonomously by the three Tunisian institutions, requiring less classroom presence of the European colleagues, who will mainly concentrate on one-off seminar initiatives.

The first edition of the Masters has just concluded. From as early as the preparatory phases which defined socio-economic analysis, the mapping of the subjects and interests that could be activated in the areas, the planning of studies, contents and

methods of teaching, and teacher training, this project proved to be an exceptional opportunity for cooperation, a space for lively debate and shared contributions between the parties – intended both as the institutions, each with its own rules, customs and intervention methods, and as the people involved, each with their own background, knowledge, experience and skills.

The teaching goal set by the Tempus 3D Master impacts various levels of the profession, dealing with design as a discipline with a strategic, pluri-disciplinary and multiscale approach, and not merely technical in nature. The first step regarded the process of awareness and comprehension of the role that cultural heritage – including material and immaterial goods – covers in the identity construction of a place and the community living there. We are already well aware of a phenomenon which describes the difficulty that young people have in recognising that traditional heritage is a source of cultural identity and proof in know-how regarding the capacity for intergenerational transmission.

In all educational moments, from classroom lessons to workshops, the process of learning and restoration has been based on the effort to retrace the value and meaning that that object has had and/or has within local culture and customs.

The second step is aimed at managing this type of information and translating it into a graphic, communicative language of material and materic representation, which can transfer traditional values to a contemporary reality, reliving images, memory and meaning through use thereof, even if that use is different. The planning and realisation phase is associated with scientific-theoretic training: how to choose and use the materials starting from their characteristic properties, from an analysis of the life cycle, from the possibility for deconstruction, reuse and recycling, while considering the reduction of harmful emissions, consumption, and associating the product with green sustainability certifications; how to produce an object with the tools available, with hybrid or innovative technology, with ergonomic methods.

The concept of Ecodesign is specified here above all in a change - to quote Frédéric Lecourt – in how we reflect and decide. The (education) goal is to go beyond the development of ‘eco-compatible’ products, planning relationships. Introducing elements of innovation without distorting the dynamics of local production and maintaining a sustainable approach has out of necessity led to the project being shared with local producers and craftsmen and a participatory approach was adopted. In this sense, education cannot exist without a multidisciplinary approach and the development of a high sensitivity to the values of communication and local participation.

Moreover, this final phase has brought students, lecturers and tutors to work together with local craftsmen in their workshops thanks to the involvement of the *Délégations régionales de l'Artisanat de Sousse et de Monastir*, in order to translate – through the *learning by doing* process – the concept into a technically realisable prototype. This phase marks the passing towards the definition of the general solutions: it is not rare for some first solutions to be modified, cleaned up, systemised; after all, the goal is that of strict feasibility.

The dynamics found in the workshop also represent a filter with which the students measure their methods, often designing parts of their future path. Generally speaking, the workshop is also an important tool in the teaching method: experiences such as these force participants to continually and cyclically observe the project from different perspectives, facing up to the frugality and use of resources, listening to and reading the places and contexts, the general public and the territory, and defining the legalisation of the solution elaborated on the base of real consensus.

The workshop is not only useful in defining the prototype; stu-

dents are also required to hypothesise a relationship with the city by analysing the productive supply chains and specifying the activities to place and distribute the product on the market using a suitable advertising campaign that also drives its values and contents. The fact that all of this is linked with cities that are historically intended to be safeguarded and/or enlivened is of huge importance (M. Balbo, *Medinas 2030. Scenarios and Strategies*, 2010).

Within this mix of local and global, tradition and innovation lies the challenge of sustaining a development model that takes all aspects – environmental, economic, cultural and social – into consideration. In order for this goal to be obtained, we need to train designers that have a multidisciplinary approach to the project and a transversal competence in the disciplines that refer to anthropology, ecology, the project, the science of materials, the economy, marketing, project management and communication, held together by a systemic vision aimed at creativity and innovation.

As can be easily deduced by the above, the levels and dynamics of interaction within this ambit of cooperation are multi-lateral and on a variety of levels: between Schools, European and Tunisian lecturers, lecturers and students, students and craftsmen, schools and craftsmen and give origin to a multitude of outputs, not all of them in training, regarding the project.

Firstly, it seems we can confirm that the *Tempus* programme has obtained the expected results: increasing the reciprocal exchange between people and cultures; improving the quality and importance of university education for the world of work and for society in partner countries, also by permanently modernising the curricula; increasing the capacity of higher education institutions to cooperate at an international level; improve the interdisciplinarity and transdisciplinarity between university faculties; improve the employability of graduates; make European higher education more visible and interesting for the world.

The *Tempus* programme, set up by the European Commission in 1990 and so far having reached its fourth edition, is the longest-running in this sector (with an overall allocated budget of almost 53 million euro in the planning period from 2007-2013) in that it gives education institutions a key role in the process of “capacity building”, or rather the development of human resources and new professional figures able to deal with the transition towards knowledge-based economy and society.

As of today, higher education institutes, in particular in partner countries, are in fact facing important challenges linked to demographic changes (the number of people with potential access to higher education, age ranges, migration), to increased global competition, which leads to a considerable displacement in the distribution of economic power on a global scale, to the innovations in science and technology, to challenges in societies in transition (social cohesion, human rights, etc.).

In its broadest sense, the cultural heritage is an undeniable value and an excellent and competitive resource – for quality, distribution and permanence in today’s cultural and socio-economic structures – and as such decisive element in the process of local development. It becomes one of the levers at the base of the strategy of development and socio-economic cohesion, particularly in the Euro-Mediterranean area, where it is strongly integrated both in the historical and geographical dimension.

This important exhibition in the Bardo Museum tells the story of this exchange, cooperation, and connections through the outcomes of the *Tempus 3D* project.

## Design e valorizzazione delle identità locali, fra tradizione e innovazione

Francesca De Filippi

Il progetto *Tempus 3D – Design pour le Développement Durable des Productions artisanales locales*, finanziato dalla Commissione Europea, ha visto un consorzio di università europee e tunisine lavorare insieme alla creazione di un Master – in primo in Tunisia – che integra nel suo percorso formativo la disciplina del design con i temi dello sviluppo sostenibile.

La necessità di dialogo più stretto e connesso tra i due ambiti trova ragion d’essere in una realtà che accomuna i Paesi della sponda Sud del Mediterraneo, nella ricerca di un punto di incontro e dialogo tra tradizione e innovazione, riappropriazione dei caratteri identitari e apertura alla modernità, tutela del patrimonio e suo uso nonché sviluppo (si pensi ai siti storici, mete turistiche, ma anche all’architettura vernacolare diffusa) in termini di sostenibilità.

Il sovrapporsi in tempi più recenti di paradigmi ambientali, culturali, economici ha arricchito e trasformato il concetto di patrimonio culturale, conferendogli caratteristiche che lo legano oggi, molto più che in passato, ai concetti di territorio e identità. Su questo processo di lungo periodo si è innestata, negli ultimi venti anni del secolo scorso, l’accelerazione del processo di globalizzazione: fenomeno che ha, fra gli altri, due effetti coesistenti sul piano culturale: da una parte la tendenza a creare una cultura internazionale, come veicolo di promozione di un Paese; dall’altra – all’opposto – un movimento di riscoperta della cultura locale, finalizzato alla conservazione della diversità, che muove dalla riscoperta dell’identità come reazione alla standardizzazione culturale e che trova nel “locale” lo spazio più adatto a manifestarsi. Il patrimonio locale non può essere promosso se non coinvolgendo e delegando. Le sinergie sono obbligatorie: l’approccio multidisciplinare e il collegamento fra le diverse iniziative sono, in questo contesto, *conditio sine qua non* per il successo.

Il rapporto tra patrimonio culturale e sviluppo territoriale è tema ricorrente nel dibattito tra istituzioni (UE, organismi internazionali e sovranazionali, governi nazionali e locali) e altri soggetti a vario titolo implicati (ricercatori e attori delle politiche culturali, architetti, designers e urbanisti). In questo quadro, la nozione di patrimonio culturale assume nuovi valori e specificità, anche in relazione a implicazioni di natura immateriale e intangibile (tradizioni, saperi, creatività locali, valenze sociali, fattori di identità e di inclusione sociale). Il principio che si afferma è il prevalere del dato di contesto e la dimensione sistemica, ovvero quel tessuto di relazioni che ha storicamente definito il sistema di riferimento dell’uomo con la comunità e l’ambiente.

Il principio *think globally act locally* è stato dunque strategico nell’animare il modello formativo, pensando a una nuova generazione di progettisti che possano contribuire all’obiettivo di uno sviluppo sostenibile attraverso un approccio al design fortemente radicato nella realtà locale nella sua ispirazione, ma contaminato e nutrito da una visione internazionale.

La struttura del Master, nella scelta dei temi, delle modalità formative così come nella sua organizzazione, riflette in toto il modello di cooperazione fondante il progetto. La prima edizione prevede un affiancamento in aula e in laboratorio di docenti europei e tunisini, che già precedentemente hanno co-progettato contenuti e metodi caratterizzanti i singoli insegnamenti; i cicli successivi sono avviati autonomamente dalle tre istituzioni tunisine con un decremento di presenza in aula da parte dei colleghi europei, il cui impegno si concentra piuttosto in iniziative a tanton di tipo seminariale.

La prima edizione del Master, appena conclusa, è stata fin dalle sue fasi preparatorie – con la definizione dell’analisi socio-economica, la mappatura dei soggetti e degli interessi attivabili

sui territori, la progettazione del piano di studi, dei contenuti e delle modalità della didattica, la formazione dei formatori – un'eccezionale occasione di cooperazione, spazio di animato confronto e condivisione tra le parti, intese come istituzioni, ciascuna con le proprie regole, prassi e modalità di intervento, e come persone, con il proprio background, la propria conoscenza, esperienza e competenza.

L'obiettivo formativo che ci si è proposti di raggiungere con il Master Tempus 3D ha un impatto su più livelli della professione, affrontando la disciplina del design con un approccio strategico, pluridisciplinare e multiscala, non esclusivamente tecnico. Il primo step riguarda il processo di sensibilizzazione e comprensione del ruolo che il patrimonio culturale, che include beni materiali e immateriali, riveste nella costruzione dell'identità di un luogo e della comunità che vi fa riferimento. Esiste un fenomeno, a noi anche noto, che descrive la difficoltà da parte dei più giovani nel riconoscere e attribuire al patrimonio tradizionale il ruolo di portatore di identità culturale e testimonianza del saper fare in relazione alla capacità di trasmissione intergenerazionale.

In tutte le occasioni didattiche, dalle lezioni frontali agli atelier, il processo di apprendimento e restituzione ha avuto come origine lo sforzo di rintracciare il valore, il significato che quell'oggetto, ha avuto e/o ha nella cultura e nella pratica locali.

Il secondo step è orientato a gestire questo tipo d'informazione e tradurla in un linguaggio grafico, comunicativo, di rappresentazione materiale e materica, che possa traghettare i valori riferiti alla tradizione nella realtà contemporanea, facendone rivivere immagine, memoria e significato attraverso l'uso, sia anche differente. Alla fase di progetto e realizzazione è associata una formazione di tipo scientifico-tecnico: come scegliere e utilizzare i materiali a partire dalle loro proprietà caratteristiche, dall'analisi del ciclo di vita, dalla possibilità di decostruzione, riuso e riciclo, in un'ottica di riduzione delle emissioni nocive, dei consumi, associando al prodotto certificazioni green di sostenibilità; come produrre un oggetto con gli strumenti a disposizione, con tecnologie ibridate o innovative, con metodi ergonomici.

Il concetto di Ecodesign si declina qui soprattutto in un cambiamento, citando Frédéric Lecourt, del modo di riflettere e decidere. L'obiettivo (formativo) è andare oltre lo sviluppo di prodotti 'ecocompatibili', progettando relazioni. Introdurre elementi di innovazione senza distorcere le dinamiche di produzione locale e mantenendo un approccio sensibile ha comportato necessariamente la condivisione del progetto con artigiani e produttori locali e l'adozione di un approccio partecipativo. In questo senso la formazione non può prescindere da un approccio multidisciplinare e dallo sviluppare una sensibilità molto alta ai valori di comunicazione e di partecipazione locale.

Quest'ultima fase ha visto perciò gli studenti, i docenti e i tutor, lavorare a fianco degli artigiani locali nei loro atelier grazie al coinvolgimento delle *Délégations régionales de l'Artisanat de Soussse et de Monastir*, per tradurre – attraverso un approccio *learning by doing* – il concept in un prototipo tecnicamente realizzabile. Questa fase segna il passaggio verso la definizione delle soluzioni generali: non è raro che alcune iniziali vengano modificate, ripulite, sistematizzate; l'obiettivo è innanzitutto quello della plausibilità rigorosa.

Le dinamiche che si instaurano nell'atelier rappresentano anche un filtro con cui gli studenti misurano i loro modi, spesso disegnando parti del loro percorso futuro. L'atelier ha un valore importante anche, in generale, rispetto al metodo didattico: esperienze come questa costringono i partecipanti a osservare il progetto continuamente e ciclicamente secondo prospettive differenti, confrontandosi con la parsimonia e l'utilizzo delle risorse, l'ascolto e la lettura dei luoghi e dei contesti, della collettività e del territorio, e la definizione della legittimazione della soluzione elaborata sulla base di un consenso reale.

Non è solo la definizione del prototipo l'esito atteso dall'atelier; è richiesto agli studenti ipotizzare la relazione con la città attraverso l'analisi delle filiere produttive e la specializzazione delle attività, il posizionamento e la distribuzione sul mercato attraverso un adeguato progetto di comunicazione che ne veicoli anche valori e contenuti. Il nesso di tutto questo con le città storiche intese come tessuto da salvaguardare e/o dinamizzare è di grande rilevanza (M. Balbo, *Medinas 2030. Scenarios and Strategies*, 2010).

In questo mix di locale e globale, tradizione e innovazione sta la sfida della sostenibilità di un modello di sviluppo che tenga conto di tutti gli aspetti: ambientali, economici, culturali e sociali. Per raggiungere l'obiettivo è necessario formare un progettista con un approccio multidisciplinare al progetto e una competenza trasversale nelle discipline che fanno riferimento all'ambito dell'antropologia, l'ecologia, il progetto, la scienza dei materiali, l'economia, il marketing, il project management e la comunicazione, tenute insieme da una visione sistemica orientata alla creatività e all'innovazione.

Com'è facile intuire da quanto esposto, i livelli e le dinamiche di interazione in questo quadro di cooperazione sono multi laterali e multi livello: tra Scuole, tra docenti europei e tunisini, tra docenti e studenti, studenti e artigiani, scuole e artigiani e danno origine a molteplici output, non esclusivamente formativi, nei confronti del progetto.

Innanzitutto, ci sembra di poter affermare, il raggiungimento dei risultati attesi dal programma *Tempus*: accrescere lo scambio reciproco tra persone e culture; migliorare la qualità e la rilevanza dell'istruzione universitaria per il mondo del lavoro e per la società nei paesi partner, anche attraverso un processo di modernizzazione permanente dei curricula; aumentare la capacità degli istituti d'istruzione superiore di cooperare a livello internazionale; migliorare l'interdisciplinarietà e la transdisciplinarietà tra le facoltà universitarie; migliorare l'occupabilità dei laureati; rendere lo spazio europeo dell'istruzione superiore più visibile e interessante per il mondo.

Il programma *Tempus*, istituito dalla Commissione Europea nel 1990 e arrivato alla sua quarta edizione, è quello di maggiore durata in questo settore (con un budget complessivo allocato di quasi 53 milioni di euro nel periodo di programmazione 2007-2013) in quanto riconosce agli istituti di formazione un ruolo chiave nel processo di *capacity building*, ovvero nello sviluppo di risorse umane e nuove figure professionali capaci di affrontare la transizione verso un'economia e una società basate sulla conoscenza.

Ad oggi gli istituti d'istruzione superiore, in particolare nei Paesi partner, si trovano infatti di fronte a sfide importanti legate ai cambiamenti demografici (numero delle persone che hanno potenzialmente accesso all'istruzione superiore, struttura d'età, flussi migratori), alla concorrenza globale in aumento, che porta a un considerevole spostamento nella distribuzione del potere economico a livello mondiale, alle innovazioni nella scienza e nella tecnologia, alle sfide delle società in transizione (coesione sociale, diritti umani, ecc.).

Nella sua accezione più estesa, il patrimonio culturale rappresenta un innegabile valore e una risorsa eccellente e competitiva – per qualità, distribuzione, livelli di conservazione e permanenza nelle odierne strutture culturali e socio-economiche – e come tale elemento decisivo nel processo di sviluppo locale. Esso diviene una delle possibili leve, l'"idea forza" da porre alla base della strategia di sviluppo e di coesione socio-economica, soprattutto nell'area euro-mediterranea, ove esso è fortemente integrato in senso sia storico che geografico.

Il racconto di questa storia di confronto, scambio, cooperazione, costruzione di relazioni è oggetto di comunicazione attraverso i risultati del progetto *Tempus 3D* in questa importante Mostra al Museo del Bardo.





## DESIGN ET DURABILITÉ

**José Vicente**  
Escola Superior Gallaecia

Le paradigme du développement de la société contemporaine est basé sur un principe de croissance, ou bien sur une croissance économique continue et inexorable, la signalant comme seule façon de pourvoir à la subsistance de l'Humanité (elle aussi en croissance) et aussi à son modèle de sécurité sociale. Il suffira d'être attentif à la souffrance du monde dans les dernières années avec des consécutives crises économiques pour comprendre que les limitations économiques originent beaucoup de problèmes sociaux mais, en plus, dans une perspective macro, on peut voir que l'incapacité économique globale peut être le réflexe de l'impossibilité de grandir *ad aeternum* sur une planète qui est limitée. La plupart des problèmes économiques et sociaux contemporains sont déjà la conséquence des altérations environnementales qu'on a provoqué aux écosystèmes, soit locale soit globalement.

Mais comme on habite une petite planète qui, par conséquence, possède une capacité limitée d'accepter nos dissipations et de pourvoir à notre exigence vorace de ressources, l'Humanité, aussi pour son profit, doit faire un effort pour changer sa conduite pour qu'elle puisse mieux s'intégrer aux écosystèmes auxquels elle appartient.

Donc, au-delà des problèmes écologiques, la dégradation environnementale porte la pression et dégradation économique et sociale et c'est pour ça qu'il faudra changer le paradigme. On doit entreprendre un développement sain et au dedans de la capacité de charge des écosystèmes, mais aussi durable à niveau économique et social considérant les facteurs historiques et culturels, bien que la dimension temporelle pour que les changes puissent être consistants avec les besoins des générations, soit actuelles soit futures.

Toutefois le développement durable est un concept de facile appréhension mais de difficile mise en marche dû à sa complexité. Alors, comment va-t-on pouvoir aider à ce change de paradigme?

Un des principes fondamentaux qu'on doit traiter est la culture matérielle et comme elle a été construite



dès la révolution industrielle. La culture matérielle doit devenir plus bégnine, mais ça n'arrivera seulement avec le progrès technologique ou avec l'avance de l'efficacité du système productif. Il faudra savoir regarder et apprendre avec le patrimoine culturel matériel et immatériel qui existe encore dans les communautés locales où le savoir vernaculaire est encore authentique et le reflet d'une plus grande symbiose entre l'entourage naturel et l'Homme. Des communautés où le concept d'économie circulaire est toute à fait naturel.

Si on est capable de préserver ce concept on pourra le réinterpréter et coopérer pour la correction de l'actuel système de production et consommation pour qu'il devienne durable sur ces trois piliers. Pour que ça puisse arriver, le design est un outil essentiel, central et visionnaire.

C'est essentiel parce que tout est dessiné, de la chose plus simple à la plus complexe, du matériel à l'immatériel. C'est central parce que c'est dans la phase du design que sont établies plus de 80% des impacts des produits/systèmes/solutions. C'est visionnaire parce que c'est par une activité projectuelle créative avec la vigueur méthodologique du design qu'il est possible de créer des utopies réalisables pour notre futur.

Pendant l'évolution historique du design, designers ont montré qu'ils savent «lire la société» et ils ont fait démonstration de leur capacité d'agir comme sa conscience critique pour qu'ils puissent mieux répondre à ses besoins qu'à ses désirs. Le progrès du design a intégré les critères environnementales au même niveau d'importance d'autres aspects du projet comme la fonctionnalité, l'ergonomie ou la production; dès les approches non intégrés, comme le design vert qui centrerait l'attention sur la solution d'un problème environnemental spécifique, en passant par l'ecodesign qui comprend une façon systématique l'approche du cycle de vie et en arrivant au design pour la durabilité qui veut agrandir la vision du cycle de vie pour intégrer les interactions et les impacts sociaux, mettant en valeur les spécificités et

les différences culturelles de chaque communauté. L'approche compréhensive comme celle du design pour la durabilité permet aux designers d'intégrer d'une façon stratégique et systématique une très large variété d'indicateurs qu'on doit traiter avec le même niveau d'importance. C'est très important que les designers comprennent parfaitement les différents engagements que leurs choix peuvent avoir dans le cycle de vie du produit/système, ainsi que l'influence des parties prenantes, soit communautés locales d'où proviennent les matières vierges, soit sur les producteurs, sur les consommateurs ou sur les responsables pour la fin de vie du produit. Il est aussi très important que ce procédé soit développé d'une façon collaborant avec les communautés pour la réussite des résultats et pour l'optimisation de l'intégration et conformation des solutions.

Mais il est encore possible d'élargir le champ d'action pour le design des systèmes et conduites durables qui permettent des façons de vie aussi durables.

C'est un rôle complexe et exigeant avec beaucoup d'équilibres instables qui seront seulement obtenus si les designers peuvent obtenir un grand bagage culturel et technique, prouvés dans la correcte utilisation des stratégies et outils du design, mais que soit premièrement le résultat d'une conduite éthique, consciente et professionnelle sans oublier l'humilité scientifique devant le savoir vernaculaire.

Le Projet *Tempus 3D Design pour le développement durable des productions artisanales locales* est un très important effort pour ce change de paradigme, parce que, avec un partenariat euro-tunisienne d'une large diversité culturelle, il veut parvenir à la formation de designers qui auront une sensibilité culturelle locale mais intégrée dans une vision globale de la diversité existante.

Félicitations et vœux de bon travail pour tous: coordinateurs, professeurs, artisans, organisations, mais en spécial pour les étudiants. Qu'ils puissent perpétuer cette initiative et implémenter, par leur future pratique professionnelle, les principes centraux du design pour la durabilité.

The paradigm development of the contemporary society is based on the principle of growth, or rather, an economic, continuous and relentless growth, touted as the only way to support the also growing humanity and to its social security model. By analysing how much the world has endured in recent years with consecutive economic crises, it is first realized that the economic constraints origin many social problems, but more than that, and taking a macro perspective into account, it is noticeable that the global economic inability begins to reflect the lack of ability to continue growing *ad eternum* on a finite planet. Many of the contemporary economic and social problems are already the result of environmental changes we caused to ecosystems, whether at local or global scale.

But the fact that we inhabit a small planet, which, therefore, has a limited acceptance capacity of our waste, to provide for our voracious demand for resources, impels Humanity, also for its own welfare, to make an effort towards a behavioural change, aiming to better integrate itself in the ecosystem of which it is also a counterpart.

Therefore, in addition to ecological problems, environmental degradation carries pressure, economic and social degradation. Thus, the paradigm must change. We must engage in a development that is healthy and enclosed within the ecosystem carrying capacity; it should also be sustainable at both economic and social levels, regarding historical and cultural factors, as well as the temporal dimension, so that changes are consistent with the needs of current and future generations.

However, sustainable development is an easy-to-grasp concept, but of difficult operation due to its complexity. So, how can we contribute to this paradigm shift?

One of the key elements to be addressed is the material culture and the way it has been built since industrial revolution. The material culture has to become more benign, but it will not happen only with technological development, or an efficiency increase of the production system. It is required to know how to look and how to learn from this cultural, tangible and intangible heritage, hitherto existing in local communities, where vernacular knowledge is still authentic, and the expression of a greater symbiosis between the natural environment and Man. In these communities, the circular economy concept is simply natural.

By preserving this knowledge, it will be possible to reinterpret it and to contribute to the adjustment of the current production system and consumption, so as to turn it sustainable in its three pillars. To this end, the design is an essential, central and visionary tool.

Essential, as everything is designed from the simplest to the most complex, from the material to the immaterial. Central, because it is in the design phase that more than 80% of the

impacts of these products/systems/solutions are foreseen. Visionary, as through a creative project activity with the methodological robustness of the design, it is possible to create the achievable utopias necessary for our future.

Throughout the historical development of design, designers have proven to know how to read society, demonstrating ability to act as critical awareness of it, in order to retort more to its needs, rather than to its desires. The design has improved, in order to integrate environmental criteria at the same level of relevance as other aspects of the project, such as functionality, ergonomics or production. Since non-integrated approaches, such as the so-called green design, which had focused on solving a specific environmental problem, through the eco-design, which already incorporates a systematic approach to life cycle, and up to the design for sustainability, which aims to expand the vision of life cycle to incorporate the interactions and social impacts, valuing particularities and cultural differences of each community.

A comprehensive approach to sustainability, such as that of the design, enables designers to combine, in a strategic and systematic way, a wide range of indicators that should be approached with the same level of significance. It is imperative that designers fully understand the different implications that their choices have on the entire product/system life cycle, as well as the influence that their decisions have on different stakeholders, whether local communities, from which the virgin materials are taken; producers, consumers or the responsible for the end of life of the product. It is also important that this process is collaboratively developed with communities, in order to enhance the results and to optimise the adaptation and integration of solutions.

But it is still possible to further extend the scope towards the design of sustainable systems and behaviors that enable sustainable life styles.

It is a complex and demanding task, full of unstable equilibriums that can only be achieved by training designers, by developing a great cultural background and expertise that result in a correct use of strategies and design tools; but it is, above all, the result of an ethical, conscientious and professional positioning, without forgetting the scientific humbleness facing vernacular knowledge.

*Tempus 3D Project Design pour le Développement durable des productions Artisanales locales* is a very important effort to this paradigm shift, as through a wide cultural diversity Euro-Tunisian partnership, it aims to implement the formation of designers, who will enjoy a cultural local sensitivity, integrated in a global vision of the existing diversity.

Congratulations on the work developed so far, and best wishes for your future work to all involved: coordinators, teachers, artisans, organizations, and especially to students, desiring that the latter will be able to perpetuate this initiative and to implement, through their future professional practice, the core principles of design for sustainability.



## Design e Sustentabilidade

José Vicente

O paradigma de desenvolvimento da sociedade contemporânea está assente no princípio de crescimento, ou melhor, num crescimento económico, contínuo e inexorável, apontado como o único modo de providenciar sustento à, também ela em crescimento, Humanidade e ao seu modelo de segurança social. Basta vermos quanto o mundo tem sofrido nos últimos anos com crises económicas consecutivas para perceber, por um lado, que as limitações económicas provocam muitos problemas sociais, mas mais do que isso, e tomando uma perspetiva macro, é perceptível que a incapacidade económica global começa a ser o reflexo da impossibilidade de continuarmos a crescer *ad eternum* num planeta finito. Muitos dos problemas económicos e sociais contemporâneos são já a consequência das alterações ambientais que provocámos aos ecossistemas, quer a uma escala local, quer global.

Mas o facto de habitarmos num pequeno planeta que, por consequência, tem uma capacidade limitada de aceitação dos nossos desperdícios e de providenciar para a nossa voraz exigência de recursos, faz com que a Humanidade, também para seu bem, tenha que fazer um esforço de mudança de comportamento para se integrar melhor nos ecossistemas dos quais faz parte.

Portanto, para além dos problemas ecológicos, a degradação ambiental está a trazer consigo pressão e degradação económica e social. Assim, o paradigma tem de mudar. Temos que encetar um desenvolvimento que seja são e esteja dentro da capacidade de carga dos ecossistemas, mas que também seja sustentável ao nível económico e social, tendo em consideração os fatores históricos e culturais, bem como a dimensão temporal, de forma a que as mudanças sejam consistentes com as necessidades das gerações atuais e futuras.

No entanto, o desenvolvimento sustentável é um conceito de fácil apreensão, mas de difícil operacionalização devido à sua complexidade. Então como podemos contribuir para essa mudança de paradigma?

Um dos elementos fundamentais a abordar é a cultura material e a forma como ela tem vindo a ser construída desde a revolução industrial. A cultura material tem que se tornar mais benigna, mas isso não vai acontecer apenas com desenvolvimento tecnológico ou com um aumento de eficiência por parte do sistema produtivo. Será necessário sabermos olhar e aprender com o património cultural, material e imaterial, ainda existente nas comunidades locais onde o saber vernáculo ainda é autêntico e ainda é o reflexo de uma maior simbiose entre a envolvente natural e o Homem. Comunidades onde o conceito de economia circular é, simplesmente, natural.

Se conseguirmos preservar esse conhecimento será possível reinterpretá-lo e contribuir para a correção do atual sistema de produção e consumo, para tornar-se sustentável nos seus três pilares. E para isto acontecer, o design é uma ferramenta essencial, central e visionária.

Essencial porque tudo é desenhado, desde o mais simples ao mais complexo, do material ao imaterial. Central porque é na

fase de design que ficam definidos mais de 80% dos impactes desses produtos/sistemas/soluções. Visionária porque é através de uma atividade projectual criativa com a robustez metodológica do design que é possível clar as utopias realizáveis necessárias para o nosso futuro.

Ao longo da evolução histórica do design, os designers têm dado provas de saberem ler a sociedade, demonstrando capacidade para agirem como consciência crítica da mesma, de forma a responderem mais às suas necessidades do que aos seus desejos. O design tem progredido de forma a integrar os critérios ambientais ao mesmo nível de importância dos restantes aspetos do projeto, como a funcionalidade, a ergonomia ou a produção. Desde abordagens não integradas como o design verde, que tinham o foco na resolução de um problema ambiental específico, passando pelo ecodesign que já incorpora de forma sistemática uma abordagem de ciclo de vida, e chegando ao design para a sustentabilidade que pretende ampliar a visão de ciclo de vida para incorporar as interações e impactes sociais, valorizando as especificidades e diferenças culturais de cada comunidade.

Uma abordagem abrangente como a do design para a sustentabilidade permite aos designers integrarem de forma estratégica e sistemática uma grande variedade de indicadores que devem ser abordados com o mesmo nível de importância. É importante que os designers entendam totalmente as diferentes implicações que as suas escolhas têm em todo o ciclo de vida do produto/sistema, bem como a influência que as suas decisões têm nas diferentes partes interessadas, quer sejam nas comunidades locais de onde são retirados os materiais virgens, nos produtores, nos consumidores ou nos responsáveis pelo fim de vida do produto. É também importante que este processo seja desenvolvido de forma colaborativa com as comunidades para potencializar os resultados e otimizar a adequação e integração das soluções.

Mas ainda é possível alargar mais o âmbito, para o design de sistemas e comportamentos sustentáveis, que permitam estilos de vida sustentáveis.

É uma tarefa complexa e exigente, cheia de equilíbrios instáveis que apenas podem ser alcançados através da capacitação dos designers, desenvolvendo uma grande bagagem cultural e uma capacidade técnica que se traduzam numa correta utilização das estratégias e ferramentas de design, mas que seja, acima de tudo, o resultado duma postura ética, consciente e profissional, sem esquecer a humildade científica perante o conhecimento vernáculo.

O Projeto *Tempus 3D Design pour le développement durable des productions artisanales locales* é um esforço muito importante para esta mudança de paradigma, pois, através de uma parceria euro-tunísina de ampla diversidade cultural, pretende dar corpo à formação de designers que irão ter uma sensibilidade cultural local integrada numa visão global da diversidade existente. Felicitações e votos de bom trabalho para todos os envolvidos: coordenadores, professores, artesãos, organizações e, em especial, aos estudantes. Que estes sejam capazes de perpetuar esta iniciativa e implementar, através da sua futura prática profissional, os princípios centrais do design para a sustentabilidade.





# EVALUATION DU CYCLE DE VIE POUR LE «DESIGN AND RE-DESIGN» DES PRODUITS ÉCOLOGIQUES

**Corrado Carbonaro, Roberto Giordano**  
Politecnico di Torino

## Introduction

L'Afrique est un continent attrayant pour les pays occidentaux et pour leurs entreprises industrielles et commerciales. La croissance sans fin de la consommation mondiale peut être considérée comme la principale pour justifier cet intérêt<sup>1</sup>. Les secteurs traditionnels tels que: les produits chimiques, la construction, l'automobile et de l'aérospatiale dépendent fortement de l'accès aux matières premières africaines. Mais les matières premières jouent même un rôle clé dans les nouvelles technologies. Eurostat souligne que le taux d'intérêt élevé sur les ressources naturelles et leur rareté a entraîné une concurrence mondiale<sup>2</sup>.

En 2013, l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) a estimé pour l'UE-28 un montant de 36.300 millions d'euros de matières premières importées des pays en développement et émergents. «La part des importations de l'UE de matières premières en provenance des pays en développement a été relativement stable au cours de la dernière décennie (2000-2010), variant entre 50% et 60%»<sup>3</sup>.

L'exploitation des matières premières ne sont pas le seul problème à résoudre. La consommation mondiale génère plusieurs types de déchets qui doivent être correctement gérés pour éviter une élimination dangereuse et d'assurer un niveau de vie décent pour les citoyens. Une pression croissante sur les pays en développement et émergents est en cours<sup>4</sup>. Jusqu'à présent, le système économique actuel a payé un manque d'attention à la consommation et la gestion des déchets. On a estimé que le 90% de toutes les entreprises dans le monde sont des PME, représentant le 50-60% de l'emploi dans les pays en développement et les pays émergents<sup>5</sup>. Si,

---

<sup>1</sup> *Communication from the Commission to the European Parliament and the Council – The raw materials initiative: meeting our critical needs for growth and jobs in Europe*, 2008. Retrieved from <http://eur-lex.europa.eu/procedure/EN/197564>

<sup>2</sup> *International trade in raw material. Eurostat Statistic Explained*, November 2014. Retrieved from [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International\\_trade\\_in\\_raw\\_materials](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International_trade_in_raw_materials)

<sup>3</sup> *International trade in raw material. Eurostat Statistic Explained*, November 2014. Retrieved from [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International\\_trade\\_in\\_raw\\_materials](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International_trade_in_raw_materials)

<sup>4</sup> *Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development, Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development*, Mauritius, 12-14 February 2014.

<sup>5</sup> *Urbanisation Challenges, Waste Management, and De-*

d'une part, les micro, petites et moyennes entreprises (PME) sont vitales pour l'Afrique, d'une autre, ils sont responsables de plusieurs problèmes qui affectent l'environnement des pays: la perte de la biodiversité; pollution de l'eau; dégradation du paysage; réchauffement climatique<sup>6</sup>. Dans ce contexte, une variété de parties prenantes (par exemple les autorités publiques, experts, universités, etc.) doit être impliqué afin d'affronter les défis liés à la fabrication, l'utilisation et l'élimination des matériaux et des biens. Les entrepreneurs, y compris les artisans, doivent poursuivre de nouveaux objectifs de gestion, y compris les normes, les méthodes et les outils permettent d'améliorer à la fois la croissance économique et la protection de l'environnement. Ceux-ci impliquent, évidemment, des ressources financières provenant des marchés de capitaux nationaux et internationaux, et les services de soutien technique à travers des projets de coopération et des programmes de transfert des connaissances. Dans les normes (standards) mentionnées, les méthodes et les outils d'évaluation du cycle de vie (ACV) ont un rôle important puisque ce sont en même temps: une norme (ISO 14040: 2006); une méthode pour identifier le bilan de masse au cours du cycle de vie des matériaux ou des services; un outil pour évaluer l'impact énergétique et environnemental des matériaux et des services<sup>7</sup>.

### Life Cycle Assessment et Eco-conception

Chaque bien artisanale et industrielle développée passe par plusieurs étapes du cycle de vie: l'extraction des matières premières et sources d'énergie, la fabrication, le transport, l'utilisation et la soi-disant fin de vie. Chaque stage a une certaine quantité d'intrants (matériaux, énergie et eau) et des sorties (impacts sur l'eau et l'air et déchets). Lorsque les systèmes d'entrée-sortie ont été analysés et les effets environnementaux ont été évalués, les décisions peuvent être prises pour réduire les impacts les plus importants qui se produisent dans la vie d'un produit<sup>8</sup>.

*velopment, Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development, Mauritius, 12-14 February 2014.*

<sup>6</sup> *State of the World 2011: Innovations that nourish the Planet*, World Watch Institute, Washington DC, 2011.

Gutiérrez Aranda J.L. 2016, *Raw materials and global consumption*. Retrieved from <http://www.aefjn.org/index.php/370/articles/raw-materials-and-the-global-consumption.html>

<sup>7</sup> Giordano R. 2010, *I prodotti per l'edilizia sostenibile*, Sistemieditoriali, Esselibri, Napoli.

<sup>8</sup> Giordano R. 2010, *I prodotti per l'edilizia sostenibile*, Sis-

L'ACV est un processus technique, normalisé par la série ISO 14040. Selon les règles de l'ISO 14040, L'ACV commence définir la «Définition de l'objectif et du champ d'étude et analyse» expliquant ce qui se passe exactement à étudier et à évaluer et quel genre d'améliorations nécessaires pour assurer. Ensuite, tous les processus sont définis et analysés; à ce stade (analyse de l'inventaire) de données primaires – acquises directement des processus analysés – et / ou des données génériques – obtenus par le biais des bases de données – sont recueillies auprès des praticiens de l'ACV. Ensuite, une caractérisation et processus de normalisation – évaluation de l'impact – permet de classer les données de manière cohérente à un certain nombre d'effets environnementaux tels que: Potentiel de réchauffement global (GWP), Acidification potentiel (AP), Ressources Épuisement, etc. Une fois que l'évaluation est complète, les praticiens de l'ACV peuvent définir où les effets les plus importants se produisent et, enfin, de formuler des recommandations – interprétation – sur ce qui peut être fait pour leur réduction et leur amélioration.

ACV répond à certains besoins écologiques importants: il peut réduire les charges environnementales des produits au cours de leur vie; il permet une meilleure compréhension des impacts environnementaux à travers une variété de catégories d'effets; il offre une vue systémique d'un produit à travers sa vie et pas seulement sur un seul étage; il stimule la croissance du marché vert car l'environnement des étiquettes sont souvent basées sur l'ACV; il offre des comparaisons plus faciles entre les produits équivalents; il encourage la croissance du marché dans de nouveaux domaines grâce à une approche innovante; il rend les consommateurs conscients de l'écologie des produits; il peut être utile de réduire les coûts associés à la production, la distribution et à la fin de vie; il fournit une évaluation standardisée pour l'identification des impacts environnementaux des produits.

Une ACV complète est un processus qui prend du temps et il faut presque toujours des experts pour gérer l'inventaire et les phases d'évaluation. Une ACV complète est recommandée quand un designer fait partie d'une équipe interdisciplinaire qui réalise des conseils techniques pour les entreprises visant

temieditoriali, Esselibri, Napoli.

Manzini E., Vezzoli C. 1998, *Lo sviluppo di prodotti sostenibili*, Maggioli Editore, Rimini.

à améliorer le système de produit ou à obtenir une marque écologique ou l'étiquette (par exemple Environmental Product Declaration). Une ACV rapide – malgré cela donne une évaluation «grossiers» – est utile pour explorer des stratégies pour réduire les impacts environnementaux à travers la vie d'un produit.

### De la Moka express «autopsie» à sa reconception

*Tempus 3D* a donné les possibilités d'amélioration de standards, méthodes et outils concernant l'ACV dans le projet de coopération entre l'Afrique et l'Europe. L'initiative a été axée sur la relation entre l'analyse de l'environnement et des stratégies en matière d'écoconception afin de rendre l'ACV pour les designers. L'objet analysé était un petit chef-d'œuvre du design italien: la moka express (une tasse) conçu et réalisé par Alfonso Bialetti depuis 1933. Lors d'un atelier organisé à Turin en Novembre 2015, un groupe de pratiquants de ACV mené par une équipe interdisciplinaire d'experts mis à reconcevoir la Moka Express à l'aide de stratégies d'éco-conception. Une ACV rapide a été utilisé comme méthode et l'outil pour évaluer les principales charges environnementales et de comparer les matériaux options alternatives.

Afin d'identifier et de peser tous les matériaux et composants qui font-le Moka exprimer une «autopsie» a été réalisée en décomposant un vieux produit. L'analyse initiale (l'autopsie soi-disant) a été adressée à comprendre le nombre de matériaux utilisés pour la fabrication du moka et il a été concentré pour étudier les liens entre les matériaux et composants. Globalement, l'autopsie était la prémisses indispensable pour établir la première phase de l'ACV.

En vertu des procédures de la «Objectif et champ de l'étude» a été mis en place à l'avance l'unité fonctionnelle (UF). L'UF a été basée sur la durée de vie prévue de l'Moka Express. Avec les matières premières et les produits finis l'UF englobe: les consommations de gaz naturel pour la durée de vie; le remplacement de certains composants (par exemple, le filtre en forme d'entonnoir et le réservoir d'eau); les scénarios de fin de vie (le recyclage par rapport à la mise en décharge). Selon les normes de l'ACV certaines limites et des critères d'exclusion ont été assumées. Il a été décidé d'utiliser les données européennes pour l'inventaire et certains processus ont été exclus de l'étude (par exemple, des matériaux d'emballage et les besoins en eau dans l'utilisation des stages).

Dans la première phase de l'analyse de l'inventaire

un organigramme a été développé. L'organigramme a été décrit selon la liste des matériaux et des composants. L'organigramme était crucial pour la définition du système d'entrée-sortie de la Moka Express. Enfin, les matières premières, les ressources énergétiques et les produits chimiques prélevés dans l'environnement (entrée), ainsi qu'une sélection de rejets dans l'environnement (sortie) ont été caractérisés en accord avec les frontières du Système et des critères d'exclusion.

Une Matrice MET (Matériaux Energie et Toxicité) a été établi dans la phase d'évaluation de l'impact. Le Matrice MET est un outil de concepteur pour l'ACV rapide qui permet d'évaluer certains impacts environnementaux et les effets d'un produit choisi lors de la phase de définition des objectifs. Habituellement, une cellule de la matrice se réfère au système d'entrée-sortie; par exemple. le matériel ou le processus. Les autres cellules signalent l'énergie et l'environnement; par exemple. l'énergie contenue (EE) et le potentiel de réchauffement climatique (GWP). Enfin une cellule fournit la valeur du «Eco-Indicator» adapté au matériel ou processus analysé.

Eco-indicator 99 est une méthode axée sur les dommages for l'évaluation de l'impact du Cycle de Vie<sup>9</sup>. Avec Eco-indicator toute la charge environnemental d'un produit ou d'un procédé est exprimé par des nombres (millipoints – mpt). Eco-indicator dans une ACV rapide aide les concepteurs à être conscients de l'ampleur des effets environnementaux. Plus c'est haut la valeur, plus grande sera la charge environnementale.

Le tableau suivant présente le scénario pris en compte pour la vie en fin de Moka Express. Au cours de l'atelier, il a été établi que 50% de l'alliage d'aluminium a été mis en décharge et 50% ont été recyclés. La valeur négative signifie un effet environnemental positif en raison de processus de recyclage. Lorsque le MET Matrice a été entièrement complété l'équipe est passé à l'interprétation des résultats. Par exemple, il est devenu que, même si le poids de la Bakelite était moins de l'aluminium, sa charge environnementale était plus élevé, car il ne peut pas être recyclé et il est un matériau à base de formaldéhyde. En outre l'élimination définitive de certains matériaux est fortement dépendant des connexions utilisées dans l'étape de fabrication.

<sup>9</sup> Ministry of Housing, *Spatial Planning and the Environment. Eco-Indicator 99, Manual for Designers*, October 2000.

Avec l'utilisation de la MET Matrice l'équipe a décidé d'attribuer une priorité à certaines stratégies d'éco conception analysées dans le projet *3D Tempus*. Afin de rencontrer les exigences de recyclabilité du projet remplir, il a été pris en considération la substitution de certains matériaux en résine et plastique. La conception de stratégies de durabilité a été axée sur la prise en compte des matériaux avec la même longévité ainsi que réutilisables ou recyclables à la fin de vie. Méthodes de connexion alternatives Enfin, en ce qui concerne les exigences de la conception pour le désassemblage ont été considérées des méthodes de connexion alternatives comme les systèmes d'encliquetage et le cadrage par boulonnage au lieu de soudage. Ainsi, le produit peut être réparé à plusieurs reprises et les matériaux peuvent être démontés.

## Conclusion

Comme le montre les résultats de l'ACV peuvent être très actif lorsque les données quantitatives sont corrélées aux exigences environnementales des produits. Une ACV rapide doit toujours être mis en œuvre dans le premier stade de la conception afin d'évaluer avec succès les performances de ecostrategies prises en compte. Globalement, un ACV rapide analyse le processus de conception et le produit à travers une approche systémique.

Aujourd'hui, l'ACV est la pierre angulaire de l'activité des PME dans les pays développés. Bien que le soutien financier, la technologie et l'assistance technique jouent un rôle important lors de l'application LCA dans les pays émergents et dans les pays en développement, la norme n'est plus une utopie<sup>10</sup>.

L'Eco-Mark Afrique (EMA) est une étiquette unique commune – basée sur l'ACV – pour améliorer la durabilité des sources naturelles et la gestion des déchets des produits africains.

L'Eco-Mark Afrique (EMA) est une étiquette unique commune – basée sur l'ACV – pour améliorer la durabilité des sources naturelles et la gestion des déchets précise des produits africains. Les normes techniques ont été définies pour régler les problèmes écologiques, sociales et climatiques. Les fabricants qui répondent à ces exigences, ou les critères d'autres normes reconnues, auront le droit d'utiliser le label EMA. Les politiques et les procédures ont été

élaborées pour répondre aux besoins du plus grand nombre de petits exploitants et les petites entreprises en Afrique. En aidant à réduire le coût de la certification et la commercialisation, l'EMA a été adressée à encourager la coopération avec d'autres organismes de normalisation écologiques.

EMA et d'autres initiatives ont montré que les pays africains doivent résoudre les questions abordées dans le projet *Tempus 3D*, afin de soutenir la transparence de la production locale et de promouvoir les produits respectueux de l'environnement sur les marchés internationaux.

Mais surtout l'ACL doit être englobés dans les politiques environnementales des pays comme outil stratégique qui favorise une durabilité réellement efficace pour les générations suivantes.

## Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier Simonetta Pagliolico et Jean Marc Tulliani pour leur participation à l'atelier Tempus tenue à Turin en Novembre en qualité de conférenciers.

<sup>10</sup> Ministry of Housing, *Spatial Planning and the Environment. Eco-Indicator 99, Manual for Designers*, October 2000.

## Life cycle assessment to design and Re-design ecological products

Corrado Carbonaro, Roberto Giordano

### Introduction

Africa is an attractive continent for the Western Countries and for their manufacturing and trading companies. The endless growth in global consumption can be assumed as main reason to justify such interest<sup>1</sup>. Traditional sectors like: chemicals, construction, automotive and aerospace industries are strongly dependent on access to African raw materials. But raw materials play even a key role in new technologies. Eurostat points out that the high interest about natural resources and their scarcity has resulted a worldwide competition<sup>2</sup>.

In 2013 the Organisation for Economic Co-operation and Development's (OECD) calculates for the EU-28 an amount of Euro 36.300 million of imported raw materials from developing and emerging countries. "The share of EU imports of raw materials from developing countries has been relatively stable throughout the last decade (2000-2010), varying between 50 % and 60 %"<sup>3</sup>. The raw materials exploitation is not the only issue to tackle. Global consumption generates several types of waste that must be properly managed to avoid an unsafe disposal and to ensure a decent standard of living for citizens. An increasing pressure on developing and emerging countries is underway<sup>4</sup>. So far the current economic system has been paying a poor attention to consumption and waste management. It was estimated 90% of all enterprises in the world are SMEs, accounting for 50-60% of employment in developing and emerging countries<sup>5</sup>.

While on the one hand micro, small and medium enterprises (SMEs) are vital for Africa, on the one other they are responsible of several problems affecting the countries' environment: biodiversity loss; water pollution; landscape degradation; global warming<sup>6</sup>.

In this context a variety of stakeholders (e.g. public authorities, experts, universities, etc.) must be involved in order to face-up the challenges related to manufacturing, use and disposal of materials and goods. Entrepreneurs, including craftsmen, must pursue new management goals, including standards, methods and tools enable to improve both economic growth and environmental protection. These involve, obviously, finan-

cial resources from national and international capital markets, and the technical support services through cooperation project and transfer-of-knowledge programs.

Within the mentioned standards, methods and tools Life Cycle Assessment (LCA) has a relevant role since it is at once: a standard (ISO 14040: 2006); a method to identify the mass-balance over the life cycle of materials or services; a tool to assess the energy and environmental impact of materials and services<sup>7</sup>.

### Life Cycle Assessment and Ecodesign

Every industrial and handcrafted good that was developed goes through several life cycle stages: the extraction of raw materials and energy sources, the manufacturing, the transportation, the use and the so called end-of-life. Each stage has a certain quantity of inputs (materials, energy and water) and outputs (realises on water and air and wastes). When the input-output systems have been analysed and the environmental effects have been assessed, decisions can be made to reduce the most significant impacts that occur across the life of a product<sup>8</sup>.

LCA is a technical process, standardised by ISO 14040 series. According to its ISO rules LCA starts defining the *goal and scope* i.e. explaining what exactly is going to be studied and assessed and what kind of improvements needed to ensure. Then all the processes are defined and analysed; at this stage (*inventory analysis*) primary data – gained directly from the processes analysed – and/or generic data – obtained through databases – are collected from LCA practitioners.

Subsequently a characterisation and normalisation process – *impact assessment* – allows ranking the data consistently to a selected number of environmental effects such as: Global Warming Potential (GWP), Acidification Potential (AP), Resources Depletion, etc.

Once the assessment is complete, the LCA practitioners can define where the most relevant effects are occurring and finally provide recommendations – *interpretation* – on what can be done for their reduction and their improvement.

LCA meets some significant ecological needs: it can reduce the environmental burdens of products over their life; it allows a better understanding of environmental impacts across a variety of effects categories; it provides a systemic view of a product across its life and not just on one stage; it stimulates green market growth since environmentally labels are often based on LCA; it offers easier comparisons among equivalent products; it encourages market growth in new areas through an innovative approach; it makes aware consumers about the ecological of products; it can be helpful to reducing costs associated with production, distribution and end-of-life; it provides a standardised assessment for identifying environmental impacts of products.

A Full LCA is a time consuming process and it almost always needs experts to manage the inventory and the assessment phases. A Full LCA is recommended when a designer is part of an interdisciplinary team who carries out technical advise for enterprises aiming at improving the product system or at getting an ecological mark or label (e.g. Environmental Product Declaration). A Quick LCA – despite it gives a "rough" assessments – is useful for exploring strategies to reduce environmental impacts across the life of a product.

<sup>7</sup> Giordano R. 2010, *I prodotti per l'edilizia sostenibile*, Sistemediatoriali, Esselibri, Napoli.

<sup>8</sup> Giordano R. 2010, *I prodotti per l'edilizia sostenibile*, Sistemediatoriali, Esselibri, Napoli.

Manzini E., Vezzoli C. 1998, *Lo sviluppo di prodotti sostenibili*, Maggioli Editore, Rimini.

<sup>1</sup> *Communication from the Commission to the European Parliament and the Council – The raw materials initiative: meeting our critical needs for growth and jobs in Europe*, 2008. From <http://eur-lex.europa.eu/procedure/EN/197564>

<sup>2</sup> *International trade in raw material. Eurostat Statistic Explained*, November 2014. From [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International\\_trade\\_in\\_raw\\_materials](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International_trade_in_raw_materials)

<sup>3</sup> *International trade in raw material. Eurostat Statistic Explained*, November 2014. From [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International\\_trade\\_in\\_raw\\_materials](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/International_trade_in_raw_materials)

<sup>4</sup> *Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development, Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development*, Mauritius, 12-14 February 2014.

<sup>5</sup> *Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development, Urbanisation Challenges, Waste Management, and Development*, Mauritius, 12-14 February 2014.

<sup>6</sup> *State of the World 2011: Innovations that nourish the Planet*, World Watch Institute, Washington DC, 2011.

<sup>6</sup> Gutiérrez Aranda J.L. 2016, *Raw materials and global consumption*. From <http://www.aefjn.org/index.php/370/articles/raw-materials-and-the-global-consumption.html>



### From the Moka Express “autopsy” to its redesign

Tempus 3D gave the opportunities to enhancing standard, methods and tools concerning the LCA in the cooperation project between Africa and Europe. The initiative was focused on the relationship between environmental analysis and ecodesign strategies in order to make the LCA viable for designers.

The object surveyed was a little masterpiece of the Italian Design: *the one cup Moka Express* designed and produced by Alfonso Bialetti since 1933. During a workshop organised in Turin on November 2015 a group of LCA practitioners led by an interdisciplinary team of experts set to re-design the Moka Express using eco-design strategies. Quick LCA was assumed as method and tool to assess the main environmental burdens and to compare the materials alternative options.

In order to identifying and weighing all the materials and component that make-up the Moka express an “autopsy” was conducted by pulling apart an old product. The initial analysis (the so-called autopsy) was addressed to understand the number of materials used for manufacturing the Moka and it was focused to study the connections among materials and components.

On the whole the autopsy was the indispensable premise for laying down the first LCA phase.

Under the *goal definition and scope* procedure the study was set up beforehand a Functional Unit (FU). The FU was based on a predicted Moka Express life cycle. Along with raw materials and final products the FU encompasses: natural gas consumptions for the life span; the replacement of some components (e.g. the filter plate and the washer); the end-of-life scenarios (i.e. recycling vs. landfilling). According to LCA standard some boundaries and cut-of-rules were assumed. It was decided to use European data for the inventory and some processes were excluded from the study (e.g. packaging materials and water needs in use stage).

In an early phase of the *inventory analysis* a flowchart was outlined (see figure 2). The flowchart was described according to materials and components list. Flowchart was crucial to defining the Moka Express input-output system.

Finally the raw materials, the energy resources and the chemicals taken from the environment (input) as well as a selection of releases into the environment (output) were characterised consistent with boundaries and cut-of-rules.

A MET (Materials Energy and Toxicity) Matrix was drawn up in the *impact assessment* phase. The MET Matrix is a designer tool fit for Quick LCA enables to evaluate some environmental impacts and effects of a product chosen during the goal definition phase. Usually one cell of the matrix refers to the input-output system; e.g. the material or the process. The other cells report the energy and environmental effects; e.g. the Embodied Energy (EE) and the Global Warming Potential (GWP). Finally one cell provides the Eco-indicator value matched to material or process analysed.

Eco-indicator 99 is a damage-oriented method for Life Cycle Impact Assessment<sup>9</sup>. With Eco-indicators the whole environmental burden of a product or process is expressed by means numbers (milliPoints – mPt). Eco-indicator in a Quick LCA helps designers in being aware about the magnitude of the environmental effects. The higher is the value, the higher is the total environmental load.

The following table shows the scenario taken into account for the Moka Express end-of-life. During the workshop it was established that 50% of aluminium alloy was landfilled and 50% was recycled. The negative value means an environmental positive effect due to recycling process.

When the MET Matrix was fully completed the team moved to

*interpretation* of results and outcomes. For instance, it became that although the Bakelite weight was less than aluminium, its environmental burden was higher because it cannot be recycled and because it is a formaldehyde-based material. Furthermore the final disposal of some materials is heavily dependent by the connections used in manufacturing stage.

Using the MET Matrix team decided to assign a priority to some ecodesign strategies analysed in *Tempus 3D* Project. In order to fulfil the design for recyclability requirements it was considered the replacement of some resin and plastic materials. The design for durability strategies was focused on taking into account material with same longevity as well as reusable or recyclable at the end-of-life. Finally with regard to design for disassembly requirements were considered alternative connection methods, such as snap-fit systems and bolted framing instead of welding. Thus the product might be repaired several times and materials can be taken apart.

### Conclusion

As shown the LCA outcomes can be very active when quantitative data are correlated to environmental requirements of products. A Quick LCA should be always implemented into the earliest stage of design to successfully assess the performance of ecostrategies taken into account. On the whole a Quick LCA looks at the design processes and product by a systemic approach.

Nowadays LCA is the cornerstone for SMEs activities in developed countries. Although financial supports, technology and technical assistance play a significant role when applying LCA, in developing and emerging countries the standard is no longer a utopia<sup>10</sup>.

The Eco-Mark Africa (EMA) is a single and common label – based on LCA – for enhancing the sustainability of natural sources and the accurate waste management of African products. Technical standards were defined to address ecological, social and climate concerns. Manufacturers that meet these requirements, or the criteria of other recognised standards, will be entitled to use the EMA label. The policies and procedures were developed to meet needs of the largest number of small-holders and small businesses in Africa. By helping to reduce the cost of certification and marketing, EMA was addressed to encouraging cooperation with other ecological standards organisations.

EMA and other initiatives proved African countries need lay-down issues dealt with *Tempus 3D* Project in order to support the transparency of local production and to foster environmentally friendly products onto the international markets. But above all LCA must be encompassed within the countries’ environmental policies as strategic tool that promote a truly effective sustainability for the subsequent generations.

### Acknowledgements

The authors wish to thank Simonetta Pagliolico and Jean Marc Tulliani for their participation at the Tempus workshop held in Turin on November as lecturers.

<sup>9</sup> Ministry of Housing, *Spatial Planning and the Environment. Eco-Indicator 99, Manual for Designers*, October 2000.

<sup>10</sup> Ministry of Housing, *Spatial Planning and the Environment. Eco-Indicator 99, Manual for Designers*, October 2000.

# DESIGN POUR LE TERRITOIRE LA CIVILISATION MATÉRIELLE AU PLURIEL

Anna Calvera & Rosa Povedano  
Universitat de Barcelona

## Territoire et civilisation matérielle.


### Plusieurs points de départ

Au temps de la Mondialisation, quand on utilise le mot *territoire* on fait immédiatement référence à ce qu'on désigne comme «l'économie de proximité» et la culture *slow*: ce sont deux discours qui se disent *alternatifs* par rapport au monde du XX<sup>ème</sup> siècle et ses vieilles valeurs, qui aspirent à contribuer à la durabilité écologique de la nature environnante. Ils visent à changer les mœurs actuelles encore *modernes*, reconnues comme hypermodernes et qui renvoient inmanquablement aux usages et aux coutumes du période de la vieille modernité industrielle. La Culture *Slow* et l'économie de proximité sont deux sujets faisant partie d'un seul discours à la fois économique, culturel et social, capable de conditionner la consommation et l'utilisation de produits ordinaires, ainsi que les rapports de convivialité entre les individus, y compris les règles de politesse. Elles agissent donc sur tout ce qui imperceptiblement dévoile une culture matérielle spécifique et facilement identifiable. Ainsi, en parlant de *territoire* nous mettons directement l'accent sur ces anciens rapports entre producteurs, commerçants et consommateurs qui constituent une chaîne interactive tant sur le plan économique que sur le plan des relations sociales. Cependant, depuis la fin du XX<sup>ème</sup> cette vieille chaîne interactive doit faire face à de nouvelles tendances esthétiques, de nouvelles modes, de nouvelles modalités de production et surtout des produits compétitifs qui viennent de l'autre bout du monde. La concurrence aujourd'hui s'exerce sur tous les aspects: les prix, la mode, les goûts, des mœurs si nouvelles comme les mentalités et valeurs sur lesquelles elle repose.

Le contexte historique est donc clair et bien défini à l'échelle mondiale. À l'instar de ce qui se passe au Mexique, et qu'un designer mexicain a récemment expliqué, au cours des dernières décennies la société tunisienne a subi aussi des changements importants à cause desquels presque toutes ses classes sociales «aspirent à vivre dedans la nouvelle culture de la consommation globale»<sup>1</sup>. Mais comme la plu-

<sup>1</sup> Communication inédite d'Oscar Salinas Flores présentée au 10<sup>ème</sup> Conférence ICDHS, Taipei Octobre 2016.





part des sociétés actuelles, la société tunisienne elle veut aussi rester tunisienne: elle est attachée à sa particularité locale et tient à la préserver. Ici se pose la question de l'identité qui, tout en étant liée à la politique, à la culture, à l'économie, s'impose sur deux niveaux: le niveau régional et le niveau national, à travers trois échelles de perception.

Le cas de l'industrie touristique explique bien cette différence d'appréciation des identités. En effet, à Tunis, l'identité régionale maghrébine-berbère l'emporte sur une simple identité nationale, car plus concrète et plus attrayante pour les visiteurs étrangers. Pour eux, elle offre une image bien plus *réaliste* de l'idée qu'ils ont du pays. En revanche, pour un citoyen Tunisien qui se conçoit comme moderne, l'identité nationale est plus importante que son appartenance maghrébine. Bien qu'il ne la nie pas, elle reste secondaire et accessoire pour lui. Ce sont deux pôles qu'un designer, lors qu'il est appelé à travailler avec les produits traditionnels, doit prendre en compte et essayer de peser.

Les identités régionales permettent d'établir immédiatement et aisément des liens avec l'histoire ancienne du territoire. En effet, cette histoire remonte jusqu'à bien avant la naissance des états-nation, créés successivement et selon le schéma du romantisme politique (d'habitude les histoires nationales commencent comme dans les contes pour enfants: «il était une fois, nos ancêtres les»). En Tunisie, petit pays au sud de la mer Méditerranée et très réceptif aux invasions et migrations des gens, l'identité culturelle des tunisienne s'est forgée bien avant l'État actuel, et s'associe à ses ancêtres Berbères et Carthaginois avec leurs pléiades de dieux, sans oublier les Romains, les Espagnols, les Ottomans, les Français et toutes ces communautés, andalouse, italienne et maltaise, qui ont marqué de leurs sceaux, tout le patrimoine matériel et immatériel des Tunisiens modernes. Imprégnés par le patrimoine légué par leurs ancêtres Carthaginois, les Tunisiens perpétuent des techniques agricoles, des rituels et des motifs ornementaux qu'aujourd'hui apparaissent comme de simples graphismes abstraits, mais qui représentent en vérité le symbole des vieilles valeurs et des hommages ou des cultes à des divinités antiques, comme la déesse Tanit. Ces mo-

tifs récurrents sont encore appliqués sur des kilims anciens et modernes, des pièces de céramique, des bijoux, d'anciens vêtements tunisiens et des objets en bois pour décorer les maisons.

Par ailleurs, l'empreinte berbère est persistante, car du point de vue de la civilisation matérielle, le territoire de la Tunisie appartient à la région Maghrébine à forte connotation berbère dont le couscous est le catalyseur<sup>2</sup>. De ce fait, la gastronomie du couscous a généré des outils particuliers pour ses préparatifs, sa cuisson et son service.

### **De l'identité à l'authenticité de son expression matérielle à travers des objets locaux**

Dans beaucoup de pays touristiques où les gens sont si souvent confrontés à l'affluence de touristes, de voyageurs, de visiteurs et d'investisseurs étrangers, et sont aussi soucieux de leur propre identité, cette situation a incité les autorités politiques à favoriser la conservation de ces produits et de ces techniques locales. Mais quand il faut choisir ce qui doit être préservé, une autre question assez difficile se pose, celle de l'authenticité. La question n'est pas simple quand on sait que, au fil de l'histoire, les cultures bougent, évoluent, se mélangent les unes aux autres et finissent par entraîner des changements culturels et techniques, ainsi que de nouvelles habitudes et attitudes. Ces influences impactent sans cesse les mœurs, les désirs et les manières d'utiliser les objets et les outils. La question est *hic et nunc* de savoir par rapport à quoi peut-on établir ce qui est réellement authentique.

D'un autre point de vue, sur le plan international, l'identité régionale, quoique résolument culturelle, peut devenir un facteur économique important quand il s'agit d'exporter et d'internationaliser les produits, les services et la production industrielle où industrielle d'un pays. C'est une identité en capacité de se révéler à travers la forme des choses quotidiennes et, en même temps, capable à jouer dans le marché international en fournissant des valeurs uni-

<sup>2</sup> En répondant à l'historien Français, Charles-André Julien qui lui demandait de définir les limites du Maghreb, Habib Bourguiba (premier Président de la République tunisienne 1957-1987) dit que le «*Maghreb s'arrête là où s'arrête le couscous*» [N du T.].

verselles, mondialement partagées et communes, liés à une modernité toujours actualisée. Il s'agit donc de mettre à la disposition du marché international un produit inédit, qui n'ait pas une marque trop ethnographique où ethnique; non plus une réminiscence de traditions excessivement localisées, pourvu qu'il doive quand même permettre l'évocation culturelle, émotionnel où simplement esthétique si un usager le veut. Au contraire, pour les touristes et les visiteurs ce sont les identités culturelles très locales que l'on cherche car valorisées par leur diversité, par l'intérêt de découvrir des formes de vie différentes mais pas nécessairement exotiques. C'est l'envie de découvrir et reconnaître le monde d'autrui. Ici, l'identité culturelle est en jeu, non seulement comme mise au service de l'exportation, mais aussi comme une interprétation du cosmopolitisme. L'histoire du design démontre que la plupart des pays, et des entreprises, ont découvert le phénomène du design des qu'ils ont sérieusement pensé aux marchés internationaux. À ce moment là, le facteur Design devient une possibilité réelle de se distinguer des autres, de la concurrence, puisque il sert à rendre produits et services uniques dans sa normalité essentielle. Celle-ci est la stratégie adoptée aujourd'hui par les autorités politiques nationales ou locales: c'est le «*country or town branding*». Elle ressemble à celle que jadis utilisaient les grandes entreprises pour se positionner dans le marché. Et c'est la même que les designers ont adopté aujourd'hui en s'insérant dans le *star system* mondial. Si on pense à l'exportation et au marché global, le design offre un très bel espoir à tous ces artisans et petites entreprises encore en activité. En fait, le design et sa culture peuvent conférer de l'authenticité aux objets actuels produits localement par rapport aux valeurs cosmopolites contemporaines.

### **Mais alors qu'est ce que c'est le design?**

#### **À propos des rapports entre design et artisanat au cours de l'histoire**

Quand on parle du design le discours scientifique est toujours placé dans le domaine anthropologique de la civilisation (où de la culture), matérielle<sup>3</sup>. Au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, l'attention ne porte plus sur les modalités de production des biens nécessaires, ou si les

moyens de production sont industriels et fortement mécanisés – comme le design industriel exigeait à une époque – ou bien s'ils sont tous simplement industriels, à la manière de l'artisanat traditionnel, et basés sur un savoir-faire perpétué de génération en génération, relié à la connaissance d'un seul matériau et d'une seule procédure technique, sans aucune innovation possible et condamné aux prix les plus hauts possibles. L'industrie et l'artisanat, sont tous les deux des moyens pour fournir des outils à vivre et garantir l'adaptation de l'entourage à la société qui y habite. Sur cette coïncidence de fonction sociale reposent leurs liens de parenté historiques, et aussi leur unité de discours. Cette coïncidence a été mise au jour au cours des dernières décennies, lorsqu'on a considéré l'artisanat comme un point clé pour rapprocher la technologie digitale aux méthodes de travail et de production, tout en récupérant l'économie de proximité, beaucoup plus écologique que l'économie industrielle traditionnelle.

Et pourtant, du point de vue de la science historique, l'histoire des arts décoratifs et celle du design ne manquent pas de relever des différences conceptuelles importantes. La plus importante réside dans la division du travail dans l'organisation des entreprises: à ce moment là, l'action se sépare du design et devient une fonction indépendante parmi les autres fonctions gérées par une entreprise – aujourd'hui même le design est en train de devenir un département attaché aux bureaux techniques des usines; ainsi quelque fois l'on trouve l'unité de Design Management. Dans l'atelier artisanal, au contraire, toutes les fonctions entrepreneuriales sont concentrés dans un seul artisan, qui souvent accomplit toutes les fonctions: de la conception aux différentes étapes de fabrication, jusqu'à la vente en passant par l'assemblage et le conditionnement, la comptabilité et la gestion de l'atelier, et le service après vente.

Par conséquent, le modèle évolutif plus souvent adopté par l'histoire et l'économie politique voit dans le design, et notamment dans l'industrie comme moyen productif, la substitution moderne, (*modernisante* si l'on veut) des vieux arts industriels et industriels par des usines efficaces et intensives, fondées sur l'innovation technologique comme but et principe, et sur des prix moins élevés démocratisant la consommation. Le but du design était aussi de faciliter l'accès de la plupart de la population aux outils utiles, aux produits qui aident à la vie quotidienne et aussi aux parures les plus charmants et

<sup>3</sup> «Civilisation matérielle» est une formule utilisée surtout en France (Braudel, 1979) tandis que «Culture matérielle» est le terme usuel en anglais et allemand. Il y a aussi une nuance selon l'usage entre les anthropologues où les historiens.

chic possibles. Mais il s'agit d'une vieille histoire: même trop vieille si l'on regarde qu'est ce qu'il se passe aujourd'hui dans le secteur productif des biens de consommation. Elle révèle que la tâche d'expliquer même qu'est ce que c'est le design, montrer de quoi s'occupe et comment il travaille pour réussir dans sa mission économique, culturelle et esthétique, n'est pas simple et n'a pas été toujours aisée. Force est de constater que, malgré les profondes mutations que le secteur industriel est en train de subir, plus particulièrement dans ce petit morceau de la planète autour de la mer Méditerranée, il y a encore un design qui continue à concevoir des objets utiles, beaux et nouveaux. Ce type de design réfléchit aux nouvelles configurations des objets, des systèmes, des services et à leurs pertinences, à leurs vocations, à la manière d'informer les usagers des nouvelles et intéressantes possibilités offertes par les objets d'utilité quotidienne. En plus, la pratique du design doit aussi assimiler à son processus de conception une réflexion écologique autour de la planète, de la nature et du facteur humain dans sa globalité et sa diversité (capacités physiques, mobilité et circulation en ville et à la campagne<sup>4</sup>), en intégrant le paramètre des nouvelles technologies en les adaptant aux gens, aux humains (jadis, à l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle, on en parlait en disant «domestiquer la technologie»).

En adoptant un raisonnement stratégique dans la gestion et la commercialisation des produits artisanaux, le design peut aider tout aussi bien les producteurs artisans que les usagers dans leurs appréhensions des objets d'utilité quotidienne. Dans ce cas, le design détecte les nouveaux besoins que la modernisation des mœurs, parvenue après la mondialisation et la consommation globale, exige des produits traditionnels locaux et propose leur adaptation. Le design devient ainsi une méthode de reformulation conceptuelle des objets pratiques que les artisans peuvent adopter lors du processus de fabrication pour répondre aux différentes contingences.

Mais le design c'est aussi une affaire des formes et du langage visuel. De ce fait, culturellement, et par conséquent, esthétiquement et éthiquement parlant, le design s'est proposé comme un langage universel, comme l'expression des processus de modernisation technique aussi bien que culturelle. Il a donc aidé à rapprocher les mœurs et les comportements

des usagers, de toutes les classes sociales et partout dans le monde. Au même titre que la globalisation des produits, des échanges économiques et des économies, on parle de globalisation des habitudes que le design a contribué à installer. Comme disait récemment un bon ami Turque: «*The question whether design is an expression of national identity and local traditions has been debated at least since the days of modern movement with its purportedly universal formal language*»<sup>5</sup>. Voilà un beau paradoxe!

Par conséquent, ce que l'on cherche dans le design en tant que forme de penser (*Design Thinking*) et méthode créative spécifique c'est comment faire des produits modernes et traditionnels à la fois, et réussir à les exporter aisément. Là est le sens ultime du design pour tous ces artisans qui veulent continuer à fabriquer artisanalement des objets traditionnels et localement intéressants. Leur défi serait d'une part d'intéresser un public local qui rejette l'aspect folklorique de l'artisanat et qui vise plutôt à s'inscrire dans la consommation globale moderne, et d'autre part se positionner sur le marché international en proposant un produit qui soit l'expression d'une région du monde.

D'autres expériences régionales, dans des contrées très lointaines, sont des exemples très éloquentes. Celles du Brésil sont ceux qui nous intéressent en premier lieu<sup>6</sup>. C'est là que nous avons organisé deux sortes de rencontre des designers avec artisans: 1) avec des artisans qui travaillent dans la tradition des arts populaires locales; 2) avec des femmes qui travaillent chez elles, pour un apport économique substantiel. En Amérique Latine il y a un texte légal qui définit l'artisanat à préserver: «*Craft in Latin America is an economic and cultural activity, destined to the elaboration and production of goods, entirely by hand or using hand-tools, or even mechanical means, using in site materials related to a production place*» et offre quelques raisons pour le faire: «*recognizing the artisan as a builder of identity an cultural tradition*». Leur recherche poursuivait sur la recherche d'exemples où l'industrie n'avait pas changé les traditions artisanales; au contraire, on voulait voir quand est-ce qu'elles ont survécu à l'application des TIC, par l'adoption de outils industriels très développés et

<sup>5</sup> Communication inédite de Tevfik Balcioglu présentée au 2016 Taipei 10<sup>ème</sup> ICDHS.

<sup>6</sup> Regarder les livres et conférences de Mme. Adélia Borges sur les artisans brésiliens (Sa Paulo 2005). Ils sont utilisés avec fréquence par d'autres expériences en Amérique Latine (Pérou, Colombie...).

<sup>4</sup> On entend ici les approches «Design for All» où «Design Universel».

des actions collaboratives: «Lorsque on préserve l'utilisation des matériaux traditionnels, les pièces réalisées sont toujours uniques et, en même temps, peuvent être personnalisées par les utilisateurs locaux»<sup>7</sup>.

### **En saisissant la Tunisie et les traits de sa civilisation matérielle**

Réaliser des cours ailleurs permet de faire de la recherche mais aussi de créer des nouvelles amitiés. Le master 3D conduit à Tunis depuis septembre 2014 a été une expérience très enrichissante pour ces deux aspects. Dès le départ, nous nous sommes trouvé un groupe assez varié de chercheurs en sciences humaines et de spécialistes du design, et nous avons été capables de constituer une équipe multi-disciplinaire et plurinationale. Il y avait une historien de l'art et la communication, experte en art décoratif tunisien et leurs symboles ornementales; une architecte cheurcheuse sur les technique traditionnelles; une peintre; un chercheur d'esthétique; une graphiste et historienne du design; et finalement une designer expérimentale avec une formation sur l'anthropologie du design. Toute le monde était d'accord sur le fait d'avoir appris largement les uns des autres lors de la préparation des matières introductives de type théorique.

Après des visites tout au long du territoire, le groupe a décidé que les étudiants devaient faire de la recherche pour savoir dans quelle situation se trouvent aujourd'hui les métiers traditionnels locaux. Pour guider les étudiants les professeurs ont commencé par étudier le cas de la Chéchia, c'est curieux bonnet rond et rouge que portent les hommes au Maghreb et en Turquie. On a constaté que la chaîne de production est installée toute au long le territoire du pays. Cela exige un tissu productif assez compliqué et organisé. En plus, il s'agit d'un bonnet très beau mais presque un peut trop traditionnel et, en conséquence, très difficilement utilisable en dehors du secteur des souvenirs touristiques. L'étude de la Chéchia a donc été doublement intéressant car il s'agit d'un objet à la production complexe, qui est l'expression d'une tradition difficile à faire évoluer, parce qu'il est un objet très compliqué de produire et étaye une industrie relativement complexe; en plus,

la Chechia a une forme que le design ne peut pas aisément modifier. Quel beau défi pour commencer!

En suite les étudiants du cours ont étudié d'autres objet, comme les tapis (*killims* et *mergoums*) les paniers (*knastrou*), les chapeaux de paille (*medhalla*), les vêtements traditionnels (*sefseri*, *barnous*, *jebba*), les couvertures de laine (*farrachia*), les bijoux (*kholkhal*)...

Lors de la présentation des résultats nous avons pu constater que les étudiants et les professeurs tunisiens éprouvaient assez souvent un fort sentiment d'admiration pour les objets étudiés. C'était vraiment touchant. Et, malgré leur désir d'en posséder quelqu'un, il était difficile pour eux d'intégrer ces objets dans leur vie quotidienne. A ce moment là, le vrai enjeu du master se dévoilait à leurs yeux. Le design devenait beaucoup plus qu'un espoir: il apparaissait plutôt comme une vraie possibilité de comprendre et penser aux anciens produits dans un scénario futur plus large que l'haute couture et l'industrie du luxe, ces étroits domaines auxquels les vieilles arts décoratifs et les industries d'art appartiennent. Les stratégies se sont donc multipliés, et les identités aussi. Rien que pour ça, l'expérience mérité le coup!

<sup>7</sup> Communication anonyme présentée au 2016 ICDHS Conférence in Taipei: «Digital Fabrication and Revival Craft in Latin America. Alliance between Designers and Artisans».



## Design for the Territory Pluralist Material Civilization

Anna Calvera & Rosa Povedano

### Territory and Material Civilization. Several starting points

In the era of Globalisation, when we use the term "territory" we immediately refer to what is defined as "the economy of proximity" and of the "slow" culture: these are two discourses that appear as "alternative" in relation to the 20<sup>th</sup> century and its old values and thus to contribute to environmental sustainability. They aim to change the current customs, still "modern", or recognised as hyper-modern, which necessarily refer to the habits and usages of the old industrial modernity. Slow culture and economy of proximity are two subjects which form a single discourse which is at once economic, cultural and social, capable of conditioning consumer trends and the use of ordinary products, as well as the relationships of conviviality among individuals, including manners.

They act on everything which imperceptibly reveals a specific and easily identifiable material culture. Thus, in speaking of "territory" we place the accent on those old relationships between producers, merchants and consumers, who constitute an interactive chain, both on the economic level and on that of social relations. However, since the end of the 20<sup>th</sup> century, that is today, in the globalised 21<sup>st</sup> century, this old interactive chain is facing the competition of new aesthetic trends, new fashions, new ways of production and especially new competitive products that come from the other side of the world. Competition today is exerted on all aspects at once: prices, fashion, taste, and habits that are as new as the mentality and the values that sustain them.

The historical context is therefore clear and well defined at the world scale. In the same way as it has happened in Mexico, which lives a situation that a Mexican designer recently explained, during these past decades Tunisian society also suffered important transformations because almost all its social classes "aspire to live within the new global consumer culture"<sup>1</sup>. Yet as most current societies, Tunisian society also wants to continue being Tunisian: it is attached to its particularities and wants to preserve them. This is where the question of identity, which is however tied to politics, culture and the economy, is expressed at two different levels: the local and the national, through three scales of perception.

The case of the tourist industry explains well this difference in appreciation of identities. In fact, in Tunis, the regional Maghreb-Berber identity surpasses the simple national identity, since it is easier to pinpoint and more attractive for foreign visitors. For them, it offers a more "realist" image of the idea they have of the country. On the contrary, for a Tunisian citizen who sees himself as modern, national identity is more important than his being from the Maghreb, which he does not deny, but which remains as secondary and accessory to him. These are the two poles that a designer working with traditional products has to balance.

Regional identities permit the easy and quick establishment of links to the ancient history of the territory. This history goes back well before the birth of contemporary nation-states, created following the ideas of political romanticism (national histories tend to begin their narratives thus: "once upon a time our ancestors the..."). In Tunisia, a small country on the coast of the Mediterranean, and very receptive to invasions and migrations, the cultural identity was forged well before the current nation-state, and is associated to its ancestors the Berber and

the Carthaginian, with their many gods, without forgetting the Romans, the Spanish, the Ottomans, the French, and all its communities, the Andalusians, Italians, and Maltese, which left marks on the entire material and intangible heritage of modern Tunisia. Permeated by the heritage of the Carthaginians, Tunisians still use agricultural techniques, rituals and ornamental motifs which today seem simple abstract graphic patterns, but which really represent the symbols of ancient values and honours, or implorations to ancient divinities, such as the goddess Tanit. These recurring patterns are still applied to kilims, ceramic products, jewellery, traditional dresses, and wooden decorative objects.

In addition, the Berber mark is persistent, since from the point of view of material civilization, the territory of Tunisia belongs to the region of the Maghreb, which is strongly Berber in nature, and which has couscous as its catalyst<sup>2</sup>. In fact, the gastronomy of couscous generated specific tools for its preparation, cooking and serving.

### From identity to the authenticity of its material expression through local objects

In many countries with a strong tourism industry people are often faced with the presence of many foreign tourists, travellers, visitors and investors, and are weary for their own identity. This has encouraged the political authorities to favour the preservation of these local techniques and products. But when a choice must be made as to which must be preserved, another difficult question presents itself, that of authenticity. The question is not simple when one knows that, throughout history, cultures move, evolve, mix together, and end by bringing about technical and cultural changes, as well as new habits and attitudes. These influences impact customs, desires and ways of using objects and tools. The question is *hic et nunc* of knowing in relation to what one can establish what is really authentic.

On the opposite side, on the international level, regional identity, however clearly cultural in nature, can become an important economic factor when it is a question of exporting and internationalising the products, services and industrial production of a country. It is an identity that reveals itself through the form of everyday objects, and at the same time capable of participating in an international market by providing universal, shared and common, values, linked to an actualised modernity. It is a question, therefore, of offering the international market a new product, which does not carry too much an ethnographic or ethnic mark; nor a reminiscence of excessively localised traditions, as long as it permits a cultural, emotional or simply aesthetic evocation to the user if he so wants it. On the contrary, for tourists and visitors it is the very local cultural identities that are sought because they have a value ascribed to them as a result of their diversity, because of the interest in discovering ways of life that are different but not necessarily exotic. It is the wish to discover and recognise the world of the other. In this case it is cultural identity that is needed, not only the type of identity used for export, where, on the contrary, it is an interpretation of cosmopolitanism which is at play.

The history of design proves that most countries, and companies, have discovered the phenomenon of design the moment they seriously considered international markets. At that moment the design factor became a real possibility to distinguish oneself from the others, from those with which one is in competition, since it helps making products and services different, unique in the essential normalcy. This is a strategy that polit-

<sup>2</sup> Answering the French historian, Charles-André Julien who asked him to define the boundaries of the Maghreb, Habib Bourguiba (first President of the Tunisian Republic 1957-1987) said that the "Maghreb ends where couscous ends".

<sup>1</sup> Unpublished Communication by Oscar Salinas Flores presented at the 10<sup>th</sup> Conference of the ICDHS, Taipei, October 2016.



ical authorities are now using in countries and towns: it is the “country or town branding”. It is similar to the strategy once used by the great companies for positioning themselves outside their borders, and which designers themselves use today in order to find a place in the global “star system”. In thinking of export and global markets, design offers a good deal of hope to all those artisans and small enterprises who are still there. In fact, design and its culture can give authenticity to current objects produced locally, in relation to contemporary cosmopolitan values.

### **But what is, in fact, design? On the relation between design and crafts throughout history**

When we speak of design the scientific discourse is always placed within the field of anthropology of material culture or civilisation<sup>3</sup>. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century, it is no longer a question of what is the way in which useful things are produced or whether the means of production are industrial and strongly mechanised – as industrial design demanded – or if they are simply industrious, in the way of traditional crafts, based on a know-how that has been maintained over generations, linked to the knowledge of a single material and a single technical procedure, without any possibility of innovation and condemned to the highest possible prices. Industry and crafts, are both ways for providing tools for living and guaranteeing the adaptation to its surroundings to the society that lives there. On this coincidence of the social function lies the historical bonds and the unity of discourse, which was updated during the past few decades when digital technologies were introduced to artisan methods of work and production, helping in the recovery of the economy of proximity, which is much more environmentally sustainable than traditional industrial economy.

And yet, from the point of view of historical science, the history of decorative arts and that of design present important conceptual differences. The most important resides in the division of labour in the organisation of enterprises: at that moment, the action of design separates and becomes an independent function among the other functions necessary for running an enterprise – today the function of design is becoming a section attached to the technical departments of factories; sometimes the Design Management –. In the crafts workshop, on the contrary, all entrepreneurial functions are concentrated and one single artisan can fulfil all functions: from the conception, to the different stages of fabrication, to the sale, passing by assembling and conditioning, bookkeeping, management of the workshop and service after purchase.

Consequently, the evolutionary model mostly adopted by history and political economy sees in design, and especially in industry as means of production, the modern substitution of the old industrial and industrious arts by efficient and intensive factories, based on technological innovation as goal and principle, and on low prices that democratise consumption. The aim of design was also that of easing the access of most of the population to necessary tools, to the products that help in everyday life but also more pleasant-looking or appealing. But this is an old story; too old if we look at what is going on today in the production sector of consumer goods. It reveals that the task of explaining what design is, showing what it does and how it works in order to succeed all at once in its economic, cultural and aesthetic mission is not simple, was not always simple.

It must be said that despite the deep mutations in the industrial sector, and more specifically in the small area of this planet

known as the Mediterranean sea, there is still a type of design that thinks of useful objects, beautiful and new. This sort of design reflects on the new configurations of objects, systems and services and on their pertinences and vocations, so as to inform the users of the new and interesting possibilities offered by objects of everyday use. In addition, the practice of design must also assimilate to its process a reflection on the role of the environment around the planet, of nature and of the human factor in all its global diversity (physical capacities, mobility and circulation in the cities and the countryside<sup>4</sup>), integrating the parameter of new technologies, adapting them to people, to human (long ago, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, people used to speak of “taming technology”).

In adopting a strategic rationale for the management and marketing of artisan product, design can help both the producers and the users in their understanding of objects for everyday use. In that case, design serves as a way of thinking that detects the new needs that the modernisation of customs, derived from globalised consumerism, demands from traditional products and proposes at the same time the transformation of ancient typologies. Design becomes thus a method for the conceptual reformulation of practical objects that artisans can adopt during their production process in order to answer to a variety of contingencies.

Yet design is also a question of forms and visual language. Due to his fact, design proposed itself culturally, and therefore aesthetically and ethically, as a universal language, as the expression of the processes of technical as well as of cultural modernisation. It thus helped to connect the customs and behaviours of users, of all social classes throughout the world. As with the globalisation of products and economic exchanges, there is a globalisation of habits that design contributed to establish. As a good Turkish friend of ours said: “The question of whether design is an expression of national identity and of local traditions has been debated at least since the days of the modern movement with its purportedly universal formal language”<sup>5</sup>. That’s a nice paradox!

Consequently, what one looks for in design as a way of thinking (“Design Thinking”) and specific creative method, is how to make products that are both modern and traditional at once, and thus help to export them easily. This is the ultimate meaning of the hope invested on design by all the artisans who wish to continue producing traditional objects. Their challenge will be that of addressing, on the one hand, local customers that reject the folklore aspect of crafts and aspire to being part of the modern global consumer society, and on the other, to position themselves on the international market with products that identify them as being the expression of a region of the world. Other regional expressions, in far away places, are eloquent examples. Those coming from Brazil interest us particularly<sup>6</sup>. In Brazil two types of encounters were organised between designers and artisans: 1) with artisans that work within the tradition of local folk crafts; 2) with women who work at home in order to provide substantial economic help to their families. In Latin America there is a legal text that defines the crafts to be preserved: “Craft in Latin America is an economic and cultural activity, destined to the elaboration and production of goods, entirely by hand or using hand-tools, or even mechanical means, using in site materials related to a production place”

<sup>4</sup> We intend the “Design for All” or “Universal Design” approaches.

<sup>5</sup> Unpublished communication by Tefvik Balcioglu presented at the 10<sup>th</sup> ICDHS, Taipei 2016.

<sup>6</sup> See the books and conferences by Ms. Adélia Borges on Brazilian artisans (Sao Paulo 2005). They are frequently used by other experiences in Latin America (Peru, Colombia, etc.).

<sup>3</sup> “Material civilisation” is a term used especially in France (Ferdinand Braudel 1979) whereas “Material culture” is the term more widely used in English and German. There is also a nuance according to whether it is used by anthropologists or historians.

and offers some reasons for doing so: "recognizing the artisan as a builder of identity and cultural tradition". Their research was aimed at finding examples of cases in which industry had not modified artisan traditions; on the contrary, the idea was to determine when they had survived thanks to the application of the TIC, through the adoption of state of the art industrial tools and collaborative actions: "*Lorsque on préserve l'utilisation des matériaux traditionnels, les pièces qu'on fait sont toujours uniques et, en même temps, peuvent être personnalisées par les utilisateurs locaux*".

### Understanding Tunisia and the features of its material civilisation

To teach abroad is helpful for doing research and for making new friends too. The 3D master carried out in Tunis since September 2014, was a success on both accounts. From the beginning we found ourselves being part of quite a varied group of researchers in the humanities who are also design specialists, and we were capable of forming a multi-disciplinary and multinational team. During the first semester the team was formed by the Tunisians Insaf Khaled (ESSTED) and Yosser Halloul (ISBAS Soussa), the architect Deborah Giorgi and professor Andrea Mecacci (UNIFI), both Italian, and the teachers Rosa Povedano and Anna Calvera (UB). During the second semester Iméne Kechida (ESSTED) and Nabil Gnaoui (Kasserine) were incorporated to the history courses. There was a historian of art and communication, expert in Tunisian decorative art and their symbols; an architect and researcher on local production; a painter; a researcher expert in aesthetics; a graphic designer and design historian; and finally an experimental designer with training in anthropology of design. We all agreed that we learned extensively from each other while we were preparing the theoretical subjects.

56 According to the educational programme, this small group had to find theoretical and scientific elements that could constitute the foundation for the qualitative and quantitative interpretation of the design project while paying attention to questions of social and cultural sustainability. After a series of voyages across the entire region, we decided to carry out research together with the students in order to find out the current situation of local traditional crafts. A small example: the teachers began by studying the case of the Chechia, the curious red round cap that men wear in the Maghreb and in Turkey. We discovered that the production chain is distributed throughout the country. It requires a production network that is quite complicated and organised. In addition, it is a very beautiful but perhaps too traditional, and in consequence may be too difficult to preserve outside from the sector of tourist souvenirs, as well as to prevent its 'folklorisation'. The Chechia was therefore doubly interesting because it represents a tradition that cannot easily evolve. It is, on the one hand, a very complicated object to produce, while on the other it supports a relatively complex industry; in addition, it has a shape that cannot be easily modified in terms of design. It was a good challenge to begin with!

As for the students, they studied carpets (*kilims* and *mergoums*), baskets (*knastrou*), straw hats (*medhalla*), traditional clothing items (*sefseri*, *barnous*, *jebba*), woollen blankets (*farachia*), and jewellery (*khalkhal*).

During the presentation of the results we could notice that both the Tunisian students and teachers showed strong admiration for the studied objects. It was very touching. Although for them, despite the wish to maybe own one, it was not easy to see how they could integrate these objects into their present

everyday life. At that moment, the true scope of the master programme was being revealed to them. At that moment design became much more than a hope: it appeared instead as a true possibility for understanding and thinking those old and ancient products, so valuable at the local level, within a future scenario larger than those of high-couture or the luxury industry, those narrow realms to which the old decorative arts and the art industries belong. The strategies were therefore multiplied, identities too. And for that reason the experience was well worthwhile!

### Disseny i territori. La cultura material en plural

Anna Calvera & Rosa Povedano

#### Molts, masses, punts de partida

En plena mundialització, el mot territori connecta immediatament amb l'economia de proximitat, a tots els costums "slow" i maneres de fer de la vida actual, les quals, tot i ser modernes, el que volen sobretot és contribuir a la sostenibilitat de la naturalesa que envolta casa seva. És doncs un discurs econòmic, cultural i social alhora, si bé en el fons afecta a totes aquelles petites coses domèstiques, quotidianes i trivials que condicionen el consum, els costums en l'ús de les coses i les relacions de bona educació entre veïns. També implica el desenvolupament d'una cultura material específica i fàcilment identificable, malgrat que de tot això sovint no ens n'adonem. Per tant, sols pronunciar el mot "territori" l'accent cau sobre les relacions que sempre hi ha hagut entre productors, comerciants i consumidors i així es recupera tot allò que pot passar com abans, igual a com havia estat sempre. I tanmateix, a principis del segle XXI, aquesta antiga cadena interactiva local arreu ha de mesurar-se i rivalitzar amb totes les tendències estètiques, modes i productes que venen de fora, i hi ha de competir a tots els nivells: per preu, moda, gust, costums nous, mentalitats, valors... El context és clar i ben definit: com explicava recentment un dissenyador mexicà analitzant el què havia passat al seu país, en els darrers anys també la societat tunisiana ha viscut canvis molt importants i avui en dia totes les seves classes socials "aspien a viure dins la nova cultura del consum global"<sup>8</sup>. Però a més, com a tantes altres societats actuals, la tunisiana també vol seguir sent tan tunisiana com sempre. I aquí toquem amb l'eterna qüestió de la identitat, un tema tan polític com cultural i econòmic.

Hi ha moments, com és el cas de la indústria turística, on una identitat regional, aquella més vinculada amb el territori físic com aquí podria ser el Magreb bereber, sembla molt més realista i atractiva per als visitants que una identitat nacional, política, la qual, en canvi, sí és important per als habitants i ciutadans d'un país que es concep a sí mateix com un Estat modern. Ambdues identitats són dos pols oposats que convé sempre equilibrar. La regional, tant se val si supra-nacional o infra-nacional, permet establir més fàcilment els lligams amb la història antiga del territori, la de la llarga durada. De fet, remunta fins molt abans del naixement dels Estats Nacionals actuals (recorden? "*nos ancêtres les...*"). A Tunísia això significa parlar dels cartaginesos i els seus antics deus, però també dels berbers, els otomans, i tanta altra gent que ha passat per aquest recó de món a la vora de la mar. A Tunísia hem après, per exemple, que, des del punt de vista de la cultura material, el seu territori pertany a la regió magrebina, el territori de la gran cultura berber, la qual acaba allà on es deixa de menjar cuscús (Va ser Bourguiva

<sup>7</sup> Anonymous communication presented at the 2016 ICDHS Conference in Taipei: "Digital Fabrication and Revival Craft in Latin America. Alliance between Designers and Artisans".

<sup>8</sup> Ponència inèdita d'Oscar Salinas, presentada al 10èna Conferència ICDHS, Taipei Octubre 2016.

qui ho va dir). La gastronomia del cuscús condiona fortament els estris de parar taula com també les eines de cuina. Quant als cartaginesos, ells van deixar molts dels motius decoratius encara vigents. Simbolitzen antics valors que s'amaguen rere signes aparentment abstractes car semblen meres formes geomètriques – això ens ho van fer veure les col·legues tunisianes mostrant-nos kilims antics i moderns, peces de ceràmica i joies, treballs en fusta per decorar les cases... Tenen tot la raó. D'altra banda, per als habitants d'un país que acull turistes, viatgers, visitants i inversors, la qüestió de la identitat pròpia ha inspirat sovint la decisió política d'ajudar a conservar els productes i tècniques més locals. La dificultat apareix quan es tracta d'escollir només els que són autèntics. Hem topat amb una qüestió tan o més complicada filosòficament parlant que la de la identitat ja que històricament les cultures canvien, evolucionen i es barregen les unes amb les altres i a l'ensem, junt amb els canvis culturals, canvien també les tècniques, els costums, els usos i utilitats, els desitjos i les maneres de fer servir les coses. Llavors, com i en relació a què es pot establir que una cosa és autèntica?

A l'altre pol, aquesta identitat regional, ara ja clarament cultural, és un factor important quan es tracta d'exportar, d'internacionalitzar productes, serveis i les produccions industrial o industrioses d'un país determinat. Llavors sorgeixen menes diferenciades d'identitat segons si cal jugar en el camp de l'economia local mirant cap enfora, o si, ara mirant de fora cap endins, si s'adreça a uns turistes, els que venen o han de venir. Llavors és la identitat cultural la que funciona, la que atrau. En realitat, aquest afer de les identitats locals és una història molt antiga: la història del disseny mostra que gairebé tots els països van descobrir el fenomen del disseny només quan van començar a pensar seriosament en el mercat internacional. En aquests casos, el terme disseny vol dir sobretot la possibilitat de distingir-se dels altres i d'exhibir els productes pel que tenen de singular. Aquesta és una estratègia que serveix tant per a un país que vol construir-se una marca pròpia (a la manera del "country or town branding") com per a una empresa, petita o mitjana, que vol fer-se un lloc entre consumidors i prescriptors; també val per a una sola persona que, com a professional lliberal i autònom, vol singularitzar la seva personalitat. És una estratègia útil per a tothom que pensi a treballar en el món sencer. Aquí el disseny s'ofereix com una bella esperança.

### **Però, en realitat, què fa exactament això del disseny?**

Parlar de disseny situa necessàriament el discurs en l'àmbit de la cultura material. Ben entrat ja el segle XXI, ara ja no és pregunta de quina manera es produeixen les coses, o quins són els modus de producció per a dir-ho tècnicament; en definitiva, si els mitjans de producció són industrials i fortament mecanitzats, o si són simplement industrioses, com ho són els artesans de sempre. Industrial o industriós no són sinó mitjans per subministrar els estris i les eines necessaris per viure, tot procurant així l'adaptació de l'entorn físic i natural a la societat que hi viu. Els lligams de parentiu històrics entre artesanía i disseny són els estableixen una certa unitat de discurs entre ells. Ara bé, des del punt de vista històric, tant per a la història del disseny com per a la història de les arts decoratives, és molt cert que hi ha diferències conceptuals importants entre ells. La diferència real i determinant és la que imposà la divisió tècnica del treball, aquell fenomen històric de llarga duració a partir del qual fer disseny esdevingué una més entre les moltes funcions que es duen a terme en una fàbrica o una cadena productiva, mentre que el taller artesà agrupa i conrea alhora totes les funcions. Al taller de l'artesà, una sola persona pot ocupar-se de totes les funcions a la vegada. Per això, el model evolutiu més habitual a la història i l'economia política veu el disseny, i sobretot la indústria, com la substitució moderna, modernitzant si es prefereix, de les antigues arts industrioses per fàbriques efica-

ces, intensives, basades en la innovació tecnològica constant, amb preus cada cop més barats per afavorir la democratització del consum. Però aquesta també és una vella història, fins i tot massa vella per seguir tractant-la aquí; i tanmateix ajuda a entendre perquè en l'actualitat és tan difícil explicar què és el disseny i què fa exactament.

Aviui en dia, tot i que la indústria com a sector econòmic esta transformant-se a fons – al menys això és el que passa en aquesta banda del planeta –, el disseny encara és una activitat que pensa a fer coses útils, belles i noves; que pensa com podrien ser, com han de ser i perquè han de ser així, com es faran i com es farà saber a la gent que hi ha coses noves i interessants que els poden ajudar en la seva vida quotidiana, de tots els dies. Val a dir que el disseny, a la pràctica, ha de pensar també en moltes altres coses com són el planeta, la natura, la gent – totes les persones en la seva diversitat de físic, habilitats i capacitat d'espavillar-se sols a la ciutat, al camp i a la carretera – i, finalment, en totes les tecnologies noves que cal anar adaptant a la vida de les persones i introduir-les a la seva normalitat quotidiana – fa temps, d'això se'n deia "domesticar la tecnologia". Per tot això el disseny pot ajudar als productors artesans perquè pot introduir el raonament estratègic en la producció i comercialització de les artesanies. El disseny esdevé llavors una forma de pensar que s'ocupa de percebre les necessitats que la modernització dels costums exigeix als objectes tradicionals i així proposa canvis a introduir dins les antigues tipologies. En efecte, el disseny pot actuar com un mètode amb el qual abordar totes les accions que cal dur a terme durant i després la fabricació dels bens de consum per fer-los conèixer del públic, sense importar si aquest públic és el domèstic, el que està més a prop del productor, o són fora del país, a l'estranger.

Ara bé, el disseny és també i fonamentalment una qüestió de forma, una qüestió de llenguatge visual, un factor de caire estètic. En termes culturals, i per tant estètics i ètics també, el disseny s'ha proposat com un llenguatge universal, la manifestació visible dels processos de modernització tècnica i cultural esdevinguts en un país, un fenomen que ha permès que els usos i costums de quasi totes les classes socials s'hagin fet molt més properes i semblants a tot arreu del món. Es parla tant de la globalització dels costums com dels productes, dels intercanvis econòmics i de les economies-món. El disseny veritablement ha tingut un paper important en tot aquest procés a escala global. Com deia recentment un bon amic turc: "*The question whether design is an expression of national identity and local traditions has been debated at least since the days of modern movement with its purportedly universal formal language*". Una paradoxa molt bona doncs! De fet, per exportar amb èxit, se cerca en el disseny una manera de ser moderna i tradicional alhora. D'aquí l'esperança posada en el disseny com activitat i cos de coneixements per part de tots aquells artesans que volen continuar fent artesanament coses tradicionals i localment interessants. Si ho aconsegueixen, estaran abocats a la necessitat d'equilibrar interessos i resoldre la paradoxa de fons: hauran d'adreçar-se, d'una banda, al públic de casa que no vol representar en cap cas el paper d'indígena sinó, ben al contrari, participar del consum global actual; de l'altra, si pensa en el públic estranger, exportar i fer-se un lloc en el mercat internacional, li cal poder exhibir allò que més l'identifica com a regió del món.

Altres experiències regionals fetes en llocs molt llunyans en el mapa poden ajudar-nos a trobar un camí i guiar-nos en el recorregut. De totes les experiències fetes pel món, ara ja molt nombroses per cert, les del Brasil són molt interessants. S'hi han organitzat diverses trobades entre dissenyadors i artesans

<sup>9</sup> Ponència inèdita de Tevfik Balcioglu presentada a 2016 Taipei 10ena Conferència de l'ICDHS.

per treballar plegats, de vegades artesans que conreen les tradicions considerades cultura popular, altres amb dones que fan feines artesanals a casa per complementar l'economia familiar. Aquestes no necessàriament mantenen una relació amb els objectes tradicionals i per això el primer cas és el que més interessa aquí<sup>10</sup>. A l'Amèrica Llatina disposen d'un text legal que estableix quina és l'artesanía que cal preservar: "*Craft in Latin America is an economic and cultural activity, destined to the elaboration and production of goods, entirely by hand or using hand-tools, or even mechanical means, using in site materials related to a production place*"; després ofereix algunes raons per fer-ho: "*recognizing the artisan as a builder of identity an cultural tradition*". Són grans principis! La recerca continuà buscant exemples d'artesanía que la influència de la indústria no havia transformat i també aquells on la seva supervivència depenia precisament de l'aplicació de més indústria encara, de les TIC més avançades i les accions col·laboratives: "*Lorsque on préserve l'utilisation des matériaux traditionnels, les pièces qu'on fait sont toujours uniques et, en même temps, peuvent être personnalisées par les utilisateurs locaux*"<sup>11</sup>.

### Descobrir Tunísia i els trets de la seva cultura material

Donar classes serveix sovint per aprofundir en la investigació i també per fer bons amics. És el que hem aconseguit en el màster 3D ("Disseny per al desenvolupament sostenible de les tradicions locals") impartit conjuntament entre moltes universitats a la ciutat de Tunísia. Des de bon començament, ens vam trobar un grup prou nombros i bastant variat d'investigadors en el camp de les humanitats i l'estudi del disseny, cosa que ens va permetre coordinar-nos i formar un equip multidisciplinari i plurinacional. Al primer semestre de la primera edició (setembre 2014) l'equip estava format per les professores tunisianes Insaf Khaled (ESSTED) i Yosser Halloul (ISBAS Sousse), els professors italians Deborah Giorgi i Andrea Mecacci (UNIFI) i les espanyoles Rosa Povedano i Anna Calvera (UB). Al segon semestre es van incorporar el professor tunisenc Kechida (ESSTED) i Nabil Gnaoui (Kasserine) a l'assignatura d'història. Hi havia una historiadora de l'art i la comunicació experta en l'art decoratiu tunisenc i bona coneixedora de llurs símbols ornamentals, una arquitecta investigadora de les produccions locals, una pintora, un investigador en estètica, una grafista dedicada a la història del disseny i una dissenyadora experimental que ha fet recerca sobre l'antropologia dels objectes quotidians i el disseny. Ens hem divertit molt i hem après molt els uns dels altres des que preparàvem les classes introductives de tipus teòric. L'equip engegà la seva tasca amb un treball de camp a Tunísia. Llavors fou quan es prengueren decisions molt importants per als plans docents de les assignatures d'història, antropologia i estètica del disseny.

Segons el pla d'ensenyament del màster, aquest petit grup havia de buscar els aspectes teòrics i científics que fonamenten la interpretació qualitativa i quantitativa del projecte de disseny i tenir sempre en compte els aspectes de sostenibilitat social i cultural. Un cop visitats artesans de tècniques diverses als seus tallers a Tunísia, Sousse i Kasserine, es va decidir que els estudiants fessin recerca sobre objectes molt tradicionals, expressions de la cultura popular o manifestacions de la riquesa, tant se val. Els objectes seleccionats havien d'agradar als tunisencs; havien de veure'ls com a signes ben marcats de la identitat tunisiana o magrebina. Lògicament, tots havien de ser produïts

artesanament, a mà o amb màquines simples. Per fer la seva recerca, els estudiants van treballar en equip, van anar a veure personalment els artesans i els van entrevistar seguint un model de qüestionari preparat prèviament que integrava temes de totes les disciplines implicades. Elaboraren una fitxa etnogràfica per a cada un dels productes escollits que conté una descripció del producte i la seva classificació tipològica<sup>12</sup>, s'hi indica si l'objecte forma part d'un sistema d'objectes complementaris entre si més ampli; si era possible, s'ha buscat l'etimologia del nom i s'indica si canvia de nom d'una regió a l'altra. La fitxa també incorpora especificacions tècniques del producte i el seu procés de fabricació; un mapa amb els llocs on es produeix cada objecte i els llocs on s'hi fan les diverses fases de la cadena de producció de l'ofici. El mètode de treball consistia a aplegar informació d'acord amb els diversos enfocaments científics implicats per després comparar les dades recollides amb tot el que se sap per la història, l'antropologia i la reflexió estètica aplicada a l'estudi de les arts i els oficis, o pels estudis sobre els patrimonis material o immaterial.

Des del punt de vista de la història, les tasques a fer són: 1) cercar documents històrics (textos, repertoris, fotos...); 2) trobar a quina època remunta la producció d'aquest tipus d'objecte; 3) registrar si hi ha variacions (formals, home/ dona, usos...) i 4) descobrir els canvis de forma, materials, colors, tècnica, utilització i estil que pugui haver-hi hagut al llarg de la seva història i provar de saber quan van passar (per aquest motiu, a l'assignatura d'història del segon semestre, ha calgut reflexionar sobre els girs històrics). A la matèria de Patrimoni es convidà als estudiants a respondre dues preguntes centrals: si la tècnica estudiada estava en procés de desaparèixer, si perilla; i, segona, com es transmet aquesta tècnica. Pel que fa a l'assignatura d'Antropologia de les arts, els oficis i el disseny, els estudiants van fer diverses tasques en els tallers dels artesans: enregistrar un vídeo etnogràfic del procés de producció de l'objecte, un estudi d'observació participativa i han contat la història de vida d'un artesà reconegut mitjançant una entrevista oberta i poc estructurada. Al final, cada fitxa comprèn fotos, vídeos sobre els procediments tècnics i els sistemes de treball, informació sobre els materials utilitzats, repertoris de motius ornamentals tradicionals amb llur significat simbòlic. També hi ha algunes imatges de les condicions d'ús i els rituals socials associats, aspecte molt important en tots aquells objectes vinculats als casaments per exemple. El resultat ha estat una col·lecció molt interessant i il·lustrativa, força àmplia també, que revela de forma holística nombrosos aspectes socio-culturals dels oficis artesanals que són encara actius a Tunísia. Forneixen un material de consulta al que adreçar-se quan es vulgui fer disseny o prosseguir la recerca sobre la cultura material de la regió.

La llista d'objectes estudiats és llarga. Els professors començaren estudiant la Chèchia, aquest barretet vermell i rodó tan curiós i característic que porten els homes al Magreb i a Turquia. Van comprovar que la cadena de producció s'ubica a diversos indrets del país, cosa que imposa un teixit productiu prou complicat i ben organitzat. A més a més, és un barretet molt bonic però potser és una mica massa tradicional i, en conseqüència, pot ser difícil mantenir-lo fora del circuit dels *souvenirs* turístics i evitar-ne la folklorització. Per tot això, el cas de la Chèchia era doblement interessant: sosté una tradició difícil de fer evolucionar, és un objecte molt complicat de produir i manté activa una indústria relativament complexa; i a més, té una forma que el disseny no pot pas modificar fàcilment, ans al contrari.

<sup>10</sup> Vg. Llibres i conferències d'Adélia Borges sobre els artesans brasilers (Sa Paulo 2005). Han estat de referència per moltes altres experiències fetes a l'Amèrica Llatina (Perú, Colòmbia...).

<sup>11</sup> Ponència inèdita i encara anònima pel 2016 ICDS Taipei: "Digital Fabrication and Revival Craft in Latin America. Alliance between Designers and Artisans".

<sup>12</sup> Aquest és un concepte provinent de la cultura del Disseny que recull en un tot la presència de les utilitats, les funcions, els usos i els costums a ells associats, així com les formes més habituals que ha adoptat al llarg de la història, és a dir, l'herència històrica.

Era doncs un bon repte per començar! Després, s'estudiaren els productes següents: catifes (*kilims* i *mergoums*), cistells (*knastrou*), des barrets de palla (*medhalla*), vestits tradicionals (*sefseri*, *barnous*, *jebba*), mantes de llana (*farrachia*), joies (*khalkha*)... i més coses!

Calia fer la recerca tenint en compte no sols el passat i el seu pes cultural a l'actualitat, sinó pensant en el futur i la preservació sostenible d'aquests oficis. Per això les fitxes d'anàlisi incorporaven també força preguntes sobre la situació present dels tallers en tant que empreses, llur possibilitat de créixer i la visió que aquests artesans tenen del futur. Són els temes propis de la reflexió estratègica del disseny. El que ha estat veritablement interessant durant la investigació i la presentació de resultats va ser veure quan els estudiants i professors experimentaven un sentiment molt fort d'admiració per algun d'aquests objectes antics i perdurables en redescobrir-los. Fins i tot algun cop se'ls escapà el desig de posseir-ne algun; però també quedaven entre sorpresos i confusos al preguntar-los com els integrarien en la seva vida quotidiana i com canviava el sentit dels mateixos a causa d'aquesta apropiació. Llavors emergia molt ben definit davant els seus ulls el veritable repte del màster. El disseny esdevenia en aquest moment molt més que una esperança; més aviat semblava una possibilitat real de comprendre i pensar aquestes coses antigues i velles, tant valuoses a nivell local, en un escenari futur més ampli que el de *l'haute couture* i la indústria del luxe, dominis estrets als que pertanyen les velles arts decoratives i les indústries d'art. Les estratègies s'havien multiplicat exponencialment, i les identitats possibles també. Ja només per això, l'experiència ha valgut molt i molt la pena!



## IDENTITÉS PERDUES ET IDENTITÉS FLUIDES

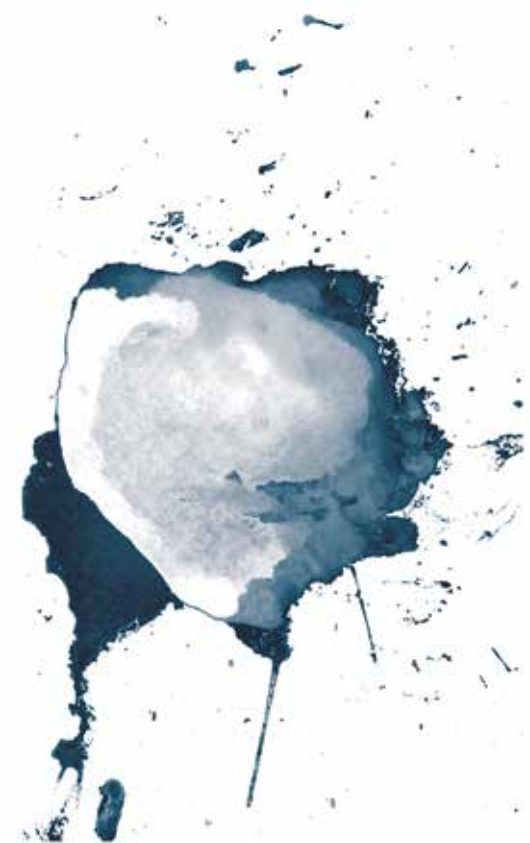
**Debora Giorgi**

Università di Firenze

La mer Méditerranée, en arabe al-Bahr al-Abyad al-Mutawassit (à savoir «la mer blanche du milieu») ne serait-ce que par son nom, suggère le concept d'un lieu de contact et de médiation. Continent «liquide» au milieu des terres de trois continents: l'Europe, l'Afrique et l'Asie, il a été traversé par différentes cultures et civilisations depuis les temps anciens. Ces cultures se sont affrontées, mais aussi mélangées et enrichies les unes avec les autres: témoignages de plusieurs passés communs, elles se sont stratifiées en laissant des traces importantes qui ont contribué à créer l'identité, non seulement des lieux, ou des objets, des architectures, des équipements agricoles, des paysages construits, mais aussi des gens qui les habitent. Cette dimension identitaire est très importante puisqu'elle comprend non seulement les racines d'un peuple, mais aussi celles des individus qui le composent.

Ce n'est pas par hasard que les combattants de l'État islamique ciblent les symboles d'un passé qui témoigne que les pays méditerranéens ont toujours été des lieux d'accueil et de diversité culturelle. C'est un peu comme les pharaons ou les nouveaux dictateurs qui ont tendance à effacer les traces de leurs prédécesseurs. Supprimer, couper, détruire les caractéristiques d'identification culturelles et sociales produit le déracinement et l'isolement des individus. Ces derniers deviennent ainsi plus perméables vis-à-vis de nouveaux modèles intégrant de nouveaux symboles d'appartenance.

La perte de l'espace et du temps provoque la perte de l'identité individuelle; les liens sociaux sont rompus, les racines coupées jusqu'à que les individus, seuls et isolés, éprouvent la nécessité de s'identifier aux modèles proposés comme alternatifs. Ces groupes, ou idéologies, fournissent des éléments identitaires forts, souvent imprégnés d'éléments religieux, répondant aux besoins ancestraux d'avoir des racines communes et une identité collective, de faire partie d'une communauté. Loin de vouloir expliquer le phénomène de l'intégrisme religieux, ces quelques considérations reflètent néanmoins de la propagation d'un malaise croissant dû à la perte de l'identité, à la fois sociale et culturelle. Il est également vrai que, par rapport à ce malaise, les mouvements fondamentalistes confèrent un rassurant sens de sécu-



rité, en offrant à l'individu une place légitime dans l'ordre des choses.

Dans le monde global que Z. Bauman appelle la «modernité liquide» (Bauman, 2002), les territoires sont configurés comme de plus en plus multiculturels. Les phénomènes migratoires contribuent à la modification du paramètre structurel de la société d'aujourd'hui, au point qu'il n'est plus possible de penser de manière réaliste à la population d'un territoire dans son ensemble comme étant culturellement homogène: les immigrants et les autochtones vivent désormais dans des «paysages hybrides» dans lesquels les deux, à la fois individuellement et en tant que groupe, sont à la recherche de leur propre identité. Les différentes cultures, en contact les unes avec les autres, se transforment et redéfinissent de nouvelles identités. Ce sont des «identités fluides», dont les frontières sont poreuses et moins définies. Se confronter à l'altérité génère, à son tour, des réactions différentes: d'une part l'altérité est la «frontière» qui contribue à la définition de l'identité elle-même (Remotti, 2001), de l'autre elle peut être un élément déstabilisateur qui génère la peur et la fermeture d'esprit. Luisa Bonesio distingue deux types de relations avec l'altérité: un modèle «fort» et conservateur, qui veut préserver l'identité d'un territoire spécifique pouvant conduire à des attitudes d'intransigeance et d'intolérance, et un modèle «faible», qui, au contraire, définit l'identité comme un échange permanent, un dialogue entre les différentes cultures et les communautés, favorisant des formes de syncrétisme, d'hybridation, de propagation et de mélange (Bonesio, 2007).

Cependant, il y a une autre relation possible découlant de la conscience de la diversité et de l'identité non-absolue qui n'est pas immuable au fil du temps. Privilégiant des processus d'ouverture et de relativisme, cette relation est confrontée à l'altérité et accueille des événements qui peuvent également modifier et transformer l'identité même. Les limites et les frontières deviennent donc aussi un choix culturel. Comme l'a déclaré Simona Romano: «*Multiculturalism and Interculturalism, although at the opposite extremes from each other, both consider cultures as relatively homogeneous realities. In the first case the boundary between one culture and another is understood as a borderline, in the second, however,*

*it is understood as an area for exchange: in an intercultural society, the accent is on encouraging social interaction between the inhabitants coming from different cultural origins. Transculturalism emphasises the issues related to dissonances, tensions, instability and disgregation within contemporary culture, in particular with respect to globalisation*» (Romano, 2012, p. 12).

Prendre conscience et accepter nos identités multiples inévitables signifie reconnaître l'importance relative de nos opinions, de nos affaires, de nos croyances religieuses, de nos affiliations dans un contexte donné, comme Amartya Sen l'écrit. Se confronter vraiment à la diversité de l'autre implique forcément un changement (Sen, 2005).

Aujourd'hui, les anthropologues convergent sur la notion de culture et d'identité culturelle en tant que lieux de négociation et d'effervescence continues (Khilani, 2015, pp. 32-33). En ce sens, la culture est non pas une réification placée au-dessus des acteurs sociaux, mais plutôt une pratique de partage social qui se manifeste dans les symboles dont le contenu n'est pas nécessairement identique et partageable. Alors qu'est-ce qui se passe quand ces symboles, placés dans un espace culturel plus large comme la Méditerranée, évoquent des significations différentes?

Créer un espace relationnel de confrontation ne signifie pas un être dans un univers indistinct et chaotique: il ne faut donc pas penser que l'autre soit «comme nous». Ce serait comme nier son existence. La compréhension passe par un processus d'identification et de distinction, dans lequel les sujets doivent trouver leurs propres frontières. Il est nécessaire de préciser la différence afin d'établir un dialogue durable, une relation à travers laquelle il est possible de créer un «lieu» constitué de différences qui ne sont pourtant pas nécessairement une simple somme. C'est dans cet espace de synthèse que le projet se déroule. Et la personne qui conçoit un projet, doit nécessairement interpréter ou mieux, traduire cette réalité, dans un processus de dialogue continu entre sa dimension culturelle à celle de l'autre.

Le projet *Tempus* commence ici: de la recherche des racines communes et des différences, des valeurs



matérielles et immatérielles exprimées dans les formes qui répondent à la pensée analogique, des signes et des symboles qui, en vertu de leur valeur intangible, ont un pouvoir de communication capable de donner du sens et parler à ceux qui veulent les comprendre. La valeur intangible des techniques, des pratiques, des objets, de l'artisanat est l'élément immanent, qui fonde et confère une identité, un sens et une signification aux choses. L'immatérialité est en réalité une force, indestructible précisément à cause de sa non-évidence, sa forme essentielle.

En partant de l'identification des valeurs matérielles et immatérielles au cœur de l'identité tunisienne, nous avons poursuivi une recherche approfondie des techniques et des objets de l'artisanat. Pour le faire, nous avons utilisé la contribution de disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, dans une approche fortement interdisciplinaire.

Cette recherche a concerné tout d'abord les étudiants, qui ont été en mesure de reconnaître leurs propres valeurs identitaires. Dans la plupart des cas, ils ont été amenés à réfléchir à partir du sens que certains objets ou traditions avaient pour eux,

comme la famille ou bien leur territoire. Cette prise de conscience est à la base des projets réalisés par les étudiants dans le cadre des ateliers avec les artisans locaux. Il a d'ailleurs été absolument intéressant de voir comment les jeunes designers du Master, précisément en raison de cette prise de conscience et grâce à la collaboration avec des artisans expérimentés, ont pu grandir et améliorer leurs capacités. Le résultat le plus important a sûrement été celui d'informer les jeunes créateurs de l'importance de leur patrimoine, matériel et immatériel. Ce projet a en effet fourni un ensemble d'outils permettant de bien utiliser ces savoirs, de les conserver et de les transmettre aux futures générations.

#### Références bibliographiques

- Bauman Z., 2003, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari  
Bonesio L., 2007, *Paesaggio, identità e comunità locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia  
Khilani M., 2015, *L'invenzione dell'altro*, Edizioni Dedalo, Bari  
Remotti F., 2001, *Contro l'identità*, Laterza, Roma  
Romano S., 2012, *New India Designscape*, COrraini, Mantova  
Sen A., 2005, *L'altra India. La tradizione razionalista e scettica alle radici della cultura indiana*, Mondadori, Milano



## Lost Identities and Identities in Flux

Debora Giorgi

The Mediterranean Sea, in Arabic *al-Bahr al-Abyad al-Mut-awassit*, or 'the white sea that lies in the middle', suggests by its name the concept of a space of both contact and mediation. It contains "liquid" between the lands of three continents: Europe, Africa and Asia, and has been crossed by the cultures and civilizations that surround it since the most remote antiquity. Here cultures have confronted each other, but also have mixed and provided wealth for each other: testimonies of both common and separate pasts have stratified, leaving important traces that have contributed to creating the identity not only of physical places, through objects, architectural structures, agrarian systems and built landscapes, but also of the people that inhabit it. This dimension of identity plays an important role, it represents the roots of a people, but also of the individuals that compose it.

It is not by chance that the combatants of the Islamic State are so violently opposed to the symbols of a past that bears testimony to the fact that the lands of the Mediterranean have always been a place of hospitality and cultural diversity, in a way similar to the Pharaohs or the new dictators who would strive to eliminate all traces of their predecessors. To cancel, cut and destroy the elements of cultural and social identification of a place, produces the uprooting and isolation of individuals, which in turn makes them more permeable to the new models that propose themselves as new symbols of belonging.

With the loss of the spatial and temporal dimension, individual identity is also lost, social links are broken, roots are cut to the point where individuals, alone and disconnected, are lost to the point that they find themselves in the need to identify with new models that are proposed as an alternative. These groups or ideologies provide strong identity elements, perhaps permeated by religious elements, but mostly they respond to an ancient need for common roots, for a collective, communitarian identity. Far from attempting to explain through this the phenomenon of religious fundamentalism, these considerations reflect a reality of a growing feeling of unease which derives from the loss of both social and cultural identity. It is undeniable as well that regarding this unease, fundamental movements offer a comfortable sense of security by providing for the individual a legitimate place in the general scheme of things. In the globalised world that Bauman defines as "liquid modernity" (Bauman, 2003), territories and places are increasingly configured as multi-cultural. The phenomenon of immigration contributes to transform the composition of contemporary societies, to the point that today it is no longer possible to think of the population of a territory as a culturally homogeneous whole: immigrants and indigenous populations find themselves living in "creole" and "hybrid" landscapes, in which both the groups and the individuals that compose them are in search of identity. The different cultures, upon contact with each other, are transformed and redefined into new identities, "fluid", flexible identities whose contours are porous and increasingly less defined. Relating to the "other" generates a variety of reactions: if on the one hand, the other represents the "boundary" which helps defining identity itself (Remotti, 2001), on the other it can constitute a destabilising element that generates fear and isolationism. Luisa Bonesio, proposes two models of relation with the other: the "strong", conservative models which wants to safeguard the identity of a specific territory and which often derives into reactions of intransigence and intolerance, and the "weak" model, which instead defines identity as an exchange, a dialogue between different cultures and communities, generating new forms of syncretism, hybridisation, contamination and mixture (Bonesio, 2007).

There is, however, a third possible type of relation which stems from the awareness of the multiplicity and of a non-absolutism regarding a concept of identity that is not immutable in time. This type of relation fosters processes of opening and relativisation, enters into a debate with the other and with the world, and welcomes events which may modify and transform identity. The limits and the boundaries thus become a cultural choice as well. As Simona Romano says: "Multiculturalism and Interculturalism, although at the opposite extremes from each other, both consider cultures as relatively homogeneous realities. In the first case the boundary between one culture and another is understood as a borderline, in the second, however, it is understood as an area for exchange: in an intercultural society, the accent is on encouraging social interaction between the inhabitants coming from different cultural origins. Transculturalism emphasises the issues related to dissonances, tensions, instability and disgregation within contemporary culture, in particular with respect to globalisation" (Romano, 2012, p. 12). To gain awareness and accept our inevitably multiple identity means establishing the relative importance of our opinions, of our affinities, of our beliefs and convictions and of our affiliations within a given context, as Amartya Sen writes (Sen, 2005). To truly confront oneself with the diversity of the other implies a transformation; one cannot come out of this confrontation the same as before.

Anthropologists today converge on the notion of culture and of identity as places for negotiation in constant ferment (Khiliani, 2015). In this sense culture is not so much a question of reification placed above the social stakeholders but rather a social practice based on sharing which is manifested through symbols. Yet the content of those symbols are not necessarily identical and shareable. What happens when these symbols, within a wider cultural framework, evoke different meanings?

To create a space for relationship and debate does not mean to move in vagueness and confusion: it is not thinking that the other is "the same" as me. It would be tantamount to negating its existence. Understanding is a process of individuation and distinction, in which subjects must find their own boundaries. One must affirm the difference in order to foster a dialogue, a relationship through which a new, creole "place" is created, made of differences, but which is not necessarily the sum of these differences. It is within this place for synthesis that the project takes place. And who "projects", necessarily interprets, or translates, in a continuous passage and dialogue, from one's own cultural dimension to that of the other and vice versa.

This is the starting point of the *Tempus* project: from the search for common roots and for differences, from material and intangible values that are expressed in forms that respond to analogical thought, in signs and symbols which, in virtue of their immaterial worth, have such a communicative force that it transmits meaning to whoever wants to understand them. The intangible value of techniques, practices, objects, and handicrafts is an immanent element, which substantiates and confers identity, sense and meaning to things. Intangibility constitutes in fact a strong, almost indestructible element, precisely as a result of its non-evident, essential form.

Beginning with the identification of the intangible and material values at the basis of Tunisian identity, an in-depth research on artisanal techniques and products. In order to carry this out, the contribution of certain disciplines was used, such as anthropology, sociology and history, through a highly inter-disciplinary approach.

It was in fact a research project that involved first of all the students, who through it could discover and recognise their own values in terms of identity. In most cases, these processes were carried out beginning from the meanings that certain objects or traditions held for them, for their families of origin, for the

regions they belonged to. On this awareness the projects of the students were based, and carried out in the Workshops in collaboration with local artisans who produced the prototypes. It was very interesting to see how the young designers who participated in the Master programme, thanks to the acquired awareness, underwent a process of growth and became better, precisely through being able to engage with the artisans, developing their projects in collaboration with them. The most important result was surely that of making the future designers aware of the importance of their own heritage, both material and intangible, as well as providing them with a series of tools that allow them to take advantage of this heritage, and therefore to preserve it.

## Identità perdute e identità fluide

Debora Giorgi

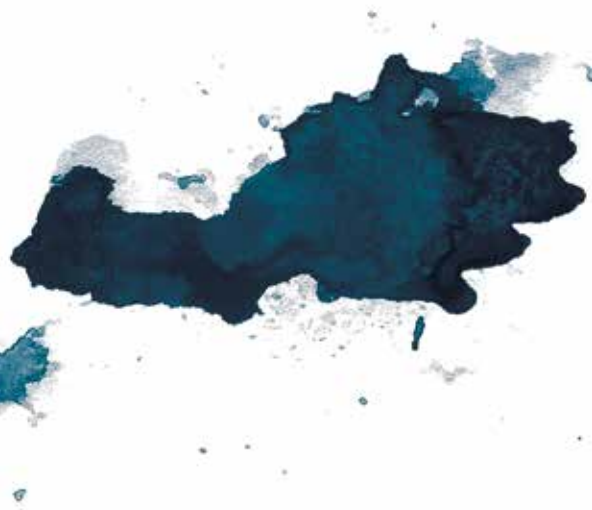
Il Mar Mediterraneo, in arabo *al-Bahr al-Abyad al-Mutawassit*, ossia *‘il mare bianco che sta in mezzo’* suggerisce già a partire dal suo nome il concetto di uno spazio di contatto e di mediazione. Continente “liquido” in mezzo alle terre di tre continenti: Europa, Africa e Asia, è stato attraversato dalle culture e dalle civiltà che vi si affacciavano fin dall’antichità più remota. Qui queste culture si sono scontrate, ma anche mescolate e arricchite l’una con l’altra: testimonianze di passati comuni e diversi si sono stratificate lasciando tracce importanti che hanno contribuito a creare l’identità non solo dei luoghi fisici, con gli oggetti, le architetture, le sistemazioni agrarie, i paesaggi costruiti, ma anche delle persone che li abitano. Questa dimensione identitaria ha un peso forte, sono le radici di un popolo ma anche dei singoli individui che lo compongono.

Non è casuale che i combattenti dello Stato Islamico si accaniscono contro i simboli di un passato che testimonia che le terre del Mediterraneo sono da sempre state luoghi di accoglienza e diversità culturale, un po’ come i faraoni o i nuovi dittatori che tendevano a cancellare le tracce dei loro predecessori. Cancellare, tagliare, distruggere gli elementi di identificazione culturale e sociale insiti nei luoghi, produce lo sradicamento e l’isolamento degli individui che in tal modo divengono più permeabili rispetto a nuovi modelli che si prospettano come nuovi simboli di appartenenza.

Nella perdita della dimensione spaziale e temporale si perde l’identità individuale, si spezzano i legami sociali, si tagliano le radici fino a condurre gli individui, soli e disconnessi, ad uno smarrimento tale da indurre la necessità di identificarsi con i modelli che si propongono come alternativa. Questi gruppi o ideologie forniscono elementi identitari forti, permeati magari di elementi religiosi, ma soprattutto rispondono ad un bisogno atavico di radici comuni, di identità collettiva, di comunità. Lungi dal voler spiegare con questo il fenomeno del fondamentalismo religioso, queste poche considerazioni penso riflettano realtà diffuse di disagio crescente dovuto alla perdita di identità sia sociale che culturale. E’ innegabile inoltre che rispetto a questo disagio i movimenti fondamentalisti elargiscano un confortevole senso di sicurezza offrendo all’individuo un posto legittimo nello schema generale delle cose.

Nel mondo globale che Bauman definisce della “modernità liquida” (Bauman, 2003), i territori ed i luoghi si configurano sempre più come multiculturali. I fenomeni migratori contribuiscono a mutare l’assetto strutturale delle società odierne, al punto che oggi non è più possibile pensare realisticamente alla popolazione di un territorio come ad un insieme culturalmente omogeneo: immigrati ed autoctoni si trovano a vivere in “paesaggi meticcii” e “ibridi” in cui entrambi, sia a livello individuale che di gruppo, vanno cercando la propria identità. Le differenti culture a contatto fra loro, si trasformano e ridefiniscono nuove identità, “identità fluide”, plastiche i cui contorni sono porosi e sempre meno definiti. Relazionarsi con l’alterità genera a sua volta reazioni diverse: se da una parte l’alterità costituisce il “confine” che contribuisce alla definizione dell’identità stessa (Remotti, 2001), dall’altra può costituire un elemento destabilizzante che genera paura e chiusura. Luisa Bonesio, prospetta due modelli di relazione con l’alterità: il modello “forte” e conservatorista che vuole custodire l’identità di uno specifico territorio e che può sfociare in atteggiamenti di intransigenza e intolleranza, ed il modello “debole”, che invece, definisce l’identità come uno scambio, un dialogo fra culture e comunità differenti promuovendo forme di sincretismi, di ibridazioni, di contaminazioni e di mescolanze (Bonesio, 2007).

Esiste però un’altra possibile relazione che muove dalla consapevolezza della molteplicità e della non assolutezza dell’iden-



tità che non è immutabile nel tempo. Privilegiando processi di apertura e di relativizzazione, si confronta con l'alterità e con il mondo e ne accoglie gli eventi che possono anche modificare e trasformare l'identità stessa. I limiti ed i confini diventano dunque una scelta anche culturale. Come afferma Simona Romano: *"Multiculturalism and Interculturalism, although at the opposite extremes from each other, both consider cultures as relatively homogeneous realities. In the first case the boundary between one culture and another is understood as a borderline, in the second, however, it is understood as an area for exchange: in an intercultural society, the accent is on encouraging social interaction between the inhabitants coming from different cultural origins. Transculturalism emphasises the issues related to dissonances, tensions, instability and disgregation within contemporary culture, in particular with respect to globalisation"* (Romano, 2012, p. 12).

Prendere coscienza e accettare la nostra inevitabile identità multipla significa stabilire l'importanza relativa delle nostre opinioni, delle nostre appartenenze, dei nostri credo, delle nostre convinzioni e delle nostre affiliazioni in un dato contesto, come scrive Amartya Sen. Confrontarsi veramente con la diversità dell'altro implica un cambiamento, non se ne può uscire identici a prima (Sen, 2005).

Oggi gli antropologi convergono sulla nozione di cultura e di identità culturale come luoghi di negoziazione ed in continuo fermento (Khilliani, 2015). In questo senso la cultura non è tanto più una reificazione posta al di sopra degli attori sociali ma piuttosto una pratica sociale di condivisione che si manifesta in simboli. Ma non necessariamente i contenuti di quei simboli sono identici e condivisibili. Cosa accade dunque quando questi simboli, all'interno di un bacino culturale più ampio, come ad esempio il Mediterraneo, evocano significati differenti?

Creare uno spazio relazionale di confronto non significa muoversi nell'indistinto e nella confusione: non si tratta quindi di pensare che l'altro è "uguale" a me. Sarebbe come negarne l'esistenza. La comprensione passa attraverso un processo di individuazione e di distinzione, in cui i soggetti devono trovare i propri confini. Occorre affermare la differenza affinché ci possa essere un dialogo, una relazione, attraverso cui si crea un "luogo" a sé, meticcio, fatto di differenze, ma che non ne è necessariamente la somma. E' in questo spazio di sintesi che si svolge il progetto. E chi progetta, necessariamente interpreta, o meglio traduce, in un continuo passaggio e dialogo dalla propria dimensione culturale a quella dell'altro e viceversa.

Il progetto *Tempus* parte da qui: dalla ricerca di radici comuni e differenze, dai valori materiali e immateriali che si esprimono in forme che rispondono al pensiero analogico, in segni e simboli che in virtù della loro valore immateriale, possiedono una forza comunicativa tale da dare senso e parlare a chi vuole comprenderli. Il valore immateriale delle tecniche, delle pratiche, degli oggetti, dell'artigianato è l'elemento immanente, che sostanza e conferisce identità, senso e significato alle cose. L'immaterialità costituisce in realtà un punto di forza, indistruttibile proprio in virtù della sua non evidenza, della sua forma essenziale. Partendo dall'individuazione prima dei valori materiali ed immateriali alla base dell'identità tunisina, si è proseguito con una ricerca approfondita delle tecniche e degli artefatti artigianali. Per fare questo ci si è avvalsi del contributo di discipline come l'antropologia, la sociologia, la storia, in un approccio fortemente interdisciplinare.

Si è trattato in effetti di una ricerca che ha toccato in prima persona gli studenti, attraverso di essa hanno potuto riconoscere in primo luogo i loro stessi valori identitari. Nella maggior parte dei casi, sono stati condotti a partire proprio dal significato che avevano per loro determinati oggetti o tradizioni, partendo dalla famiglia d'origine, dal proprio territorio. Da questa consapevolezza sono partiti i progetti degli studenti, che si sono

svolti sempre in Atelier con artigiani locali che hanno realizzato i prototipi. Ed è stato assolutamente interessante vedere come i giovani designer del Master, grazie proprio alla consapevolezza acquisita, si siano rafforzati e siano cresciuti riuscendo a relazionarsi con gli artigiani portando avanti i loro progetti in collaborazione con loro. Il risultato più importante, è stato sicuramente quello di rendere consapevoli dei giovani futuri designer dell'importanza del loro stesso patrimonio, materiale e immateriale, di fornire loro una serie di strumenti per poter attingere ad esso in modo da perpetuarlo e quindi conservarlo.



# L'EXPÉRIENCE DU MASTER 3D À TRAVERS LES PROJETS DE NOS ÉTUDIANTS: LA DEUXIEME EDITION

**Yosser Halloul, Hayfa Ahlem Ben Thabet**  
Université de Sousse

Le patrimoine culturel matériel et immatériel dont regorge la Méditerranée a toujours été un intarissable pont culturel entre les deux rives. C'est dans ce cadre que l'aventure du Master Design et Développement Durable de la production artisanale a débuté en 2015 en partenariat avec les Universités tunisiennes, florentine, turinoise, barcelonaise et portugaise. La première édition du Master 3D était une expérience enrichissante sur tous les plans. Ça a permis non seulement aux enseignants étrangers, mais même aux étudiants tunisiens, de puiser dans notre héritage patrimonial afin de découvrir des merveilles en savoir-faire et en compétences ancestrales dont l'essence résulte des différentes civilisations passées en Tunisie.

C'est dans ce cadre qu'on a eu la chance d'enseigner, entre autres, la sociologie, l'anthropologie et le patrimoine matériel et immatériel.

A travers des études scrutatrices que les étudiants ont effectuées sur le terrain, on a pu suivre l'avancement de leurs recherches à travers des exemples concrets de métiers artisanaux menacés de disparition. Nous avons pu ainsi, et en collaboration avec les professeurs partenaires étrangers, assister à l'élaboration des différentes fiches ethnographiques ponctuées de: sondages; interviews filmées; statistiques, etc. En somme, on a obtenu une documentation riche permettant de recenser les différents aspects actuels du secteur artisanal tout en créant une interaction avec le design social. On ne peut ainsi parler de l'artisanat tunisien sans l'inclure dans ses trois dimensions environnementale; sociale et économique c'est-à-dire dans le Développement Durable. L'expérience de nos futurs designers au cours de notre Master 3D était féconde sur plusieurs





plans. En faisant des études anthropologiques et sociologiques sur les différents objets artisanaux locaux ils ont pu se rendre compte du riche patrimoine matériel et immatériel tunisien. De cette prise de conscience ils pourront inscrire leur travail de designer dans une approche responsable.

Ce n'est qu'en puisant dans notre histoire et les legs de nos ancêtres qu'on pourra perpétuer l'essence même de notre identité tout en instaurant à notre tour nos empreintes créatives.

De ce fait, les enseignants partenaires tunisiens et étrangers ont dirigé les étudiants vers une approche qui ne soit pas centrée uniquement sur la conception d'un objet mais plutôt sur le développement durable, qui soit, économiquement efficace, socialement équitable et écologiquement tolérable.

S'ancrer dans son territoire local pour pouvoir toucher le global doit être l'attitude salutaire d'un designer social. Il faut noter ici que depuis la révolution l'entrepreneuriat social a beaucoup prospéré en Tunisie, en permettant à plusieurs jeunes dans les différentes régions de voler de leurs propres ailes. Nous voulons donc que les étudiants en Master 3D soient enthousiastes quant à la possibilité de créer ultérieurement leurs propres entreprises sociales.

En effet, nos futurs designers doivent avoir une nouvelle approche de l'intérêt général visant à assurer la pérennité de nos savoir-faire, notre écosystème, nos sociétés et notre économie. Et c'est surtout une opportunité unique de repenser nos modèles et d'instaurer un levier d'innovation.

Nos étudiants ont dès lors orienté leurs recherches vers des objets et des métiers artisanaux qui émanent surtout de leurs propres territoires. Chaque objet du cœur raconte une histoire, un patrimoine, une

culture... bref une société. Une structure sociale qui fonctionne selon ses propres codes et ses propres repères.

Ainsi en s'ouvrant sur les sciences humaines, nos étudiants vont devenir des acteurs dans cette approche responsable du développement durable local et ce en pensant au territoire, à la production, au service et à la société.

La culture de la Tunisie a été leur principale source d'inspiration: la diversité des influences, la mixité sociale, l'économie des moyens et l'artisanat.

L'aventure du Master 3D se poursuit en 2016 dans les trois universités tunisiennes, à savoir à Kasserine, Denden et Sousse.

A titre d'exemple, au sein de L'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse, les étudiants du Master 3D ont puisé dans le patrimoine culturel matériel et immatériel de la Région du Sahel afin de contribuer au développement durable local via une approche design. Huit grands projets ont été élaborés avec la collaboration des Délégations régionales de l'Artisanat de Sousse et de Monastir ainsi que celle d'une vingtaine d'artisans. Les objectifs principaux des différents projets sont les suivants: l'amélioration de la rentabilité; la promotion; la productivité et le perfectionnement de l'ergonomie des métiers artisanaux, principalement ceux en voie de disparition.

De ce fait, et en partant d'exemples concrets des travaux de nos étudiants, nous espérons communiquer l'impact de l'expérience du master 3D à travers leurs propres recherches et leurs propres documentations. Les produits choisis atteindront l'autre côté de la Méditerranée puisqu'ils sont nés d'un dialogue ancestral entre les deux rives en créant un éventail de savoir-faire bâtis au rythme des siècles passés.

## The experience of the the 3D Master programme through the projects of our students

Yosser Halloul, Hayfa Ahlem Ben Thabet

The abundant cultural and intangible heritage around the Mediterranean has always represented an inexhaustible cultural bridge between the two shores. It is in this framework that the adventure of the Master Programme in Sustainable Design and Development of Craft Production was initiated in 2015 in partnership with the universities of Tunis, Florence, Turin, Barcelona and Portugal. The first edition of the 3D Master programme was a precious experience on all levels. It permitted not only the foreign teachers but also the Tunisian students to delve into our cultural heritage with the purpose of discovering the wonderful ancestral know-how and expertise derived from the various past civilisations in Tunisia.

In this context we had the opportunity to teach, among other subjects, sociology, anthology and the material and intangible heritage.

Through on field research carried out by the students, we were capable of following their progress through concrete examples of traditional crafts that risk extinction.

Together with the foreign partner teachers, we witnessed the realisation of various ethnographic files accompanied by: surveys; filmed interviews; statistical data, et cetera. In short, we obtained abundant documentation which allowed surveying the various contemporary aspects regarding the craft sector, while generating an interaction with the social design. We can not talk about Tunisian crafts without including it in its three dimensions: environmental, social and economic, in other words in sustainable development. The experience of our future designers during our 3D Master programme was fertile on several levels. In carrying out anthropological and sociological research on the various local artisan objects they became aware of the rich material and intangible heritage of Tunisia. From this awareness they will be able to characterise their work as designers with a responsible approach.

It is only by tapping into the history and legacy of our ancestors that we will be able to maintain the essence of our identity while leaving in our turn our creative influence.

Based on this, the partner teachers, both Tunisian and foreign, directed the students towards an approach that is not centred

exclusively on the conception of an object, but rather on sustainable development that is at once economically efficient, socially equitable and ecologically tolerable.

Anchored in its local territory to be able to have a global impact is the healthy attitude of a social designer. It must be noted here that after the revolution, social entrepreneurship has blossomed in Tunisia, allowing many young people in different regions to start businesses independently. We want our students of the 3D Master programme to be enthusiastic regarding the possibility to create in the near future their own social enterprises.

As a matter of fact, our future designers must have a new understanding of the general interest aimed at guaranteeing the permanence of our know-how, our eco-system, our societies and our economy. And it is especially a unique opportunity for re-thinking our models and establishing an incentive for innovation.

Our students have since then oriented their research towards objects and crafts that come from their own regions. Each object tells a story, reveals a heritage, a culture... in short a society. A social structure which works according to its own codes and points of reference.

In embracing the social sciences our students will become actors in this responsible approach to sustainable development at the local level, while taking into consideration the territory, production, service and society.

Tunisian culture was their main source of inspiration: the diversity of influences, the social blend, the economy of means and the artisan tradition.

The adventure of the 3D Master programme is repeated in 2016 in the three Tunisian universities of Kasserine, Denden and Soussa.

As an example, at the Art Institute in Sousse (Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse) the students of the 3D Master drew from the material and intangible cultural heritage of the Region of Sahel in order to contribute to local sustainable development through a design approach. Eight large projects were carried out together with Regional Delegations of Artisans from Sousse and Monastir and two dozen artisans. The main objectives of the various projects are: to better cost-effectiveness; promotion; productivity and the perfecting of the ergonomics of artisan crafts, especially those which are at risk of disappearing.

Based upon concrete examples provided by the work done by our students, we hope to communicate the impact of the experience of the 3D master programme through their own research and documentation. The chosen products will find an echo on the other side of the Mediterranean since they were born from an ancestral dialogue between the two shores, which over the centuries has generated a whole range of traditional knowledges.



## LES ATELIERS ET LA COLLABORATION AVEC LE SYSTÈME PRODUCTIF DANS LES TERRITOIRES

**Abdellatif Bouzidi**

Université de Kairouan

**Anis Semlali**

Université de la Manouba

**Mongi Souayed**

Université de Sousse

Le Master 3D – Design pour le Développement Durable des Productions Artisanales locales, compte, parmi ses points forts, un enseignement fondé sur une valeur pratique majeure, grâce à l'organisation d'ateliers qui auront lieu à la fin de chaque semestre et qui auront une durée de quatre semaines chacun.

Les ateliers ont pour but de tester les connaissances acquises au cours des différents modules d'enseignement (définis selon une approche fortement interdisciplinaire), mais surtout d'appliquer les concepts et les instruments de travail dans les territoires.

Le réseau qui a été créé comprend actuellement trois écoles tunisiennes: ESSTED de l'Université de Manouba, ISBAS de l'Université de Sousse et ISAM Kasserine de l'Université de Kairouan. Il s'agit d'un groupe de base, destiné à être élargi dans l'avenir, pour la mise en réseau de territoires très différents les uns des autres.

Ainsi, les ateliers de la première édition du Master 3D ont eu lieu à Sousse, Kasserine et à Tunis, dans le quartier de Denden, qui abrite l'ESSTED. L'objectif est de mettre en valeur des spécificités locales, aussi bien en termes de produits que de structure sociale et de production économique.

La méthodologie adoptée est celle du design stratégique et de l'analyse SWOT des territoires, où les forces et les faiblesses portent à l'identification des opportunités et des ressources spécifiques, à partir d'une cartographie des acteurs locaux et des parties prenantes (*stakeholders mapping*) et à la planification stratégique qui regroupe les produits, la communication et les services visant à favoriser l'innovation.

Cette approche, qui implique une participation active et une forte interaction entre les designers et les artisans, mais aussi entre les différents acteurs territoriaux, vise à concevoir des projets fortement partagés, qui reposent non seulement sur des besoins, mais aussi sur les compétences et les ressources locales durables.

En effet, le but de cette approche n'est pas celui de créer un produit unique, mais, grâce à la créativité des designers, de stimuler et d'activer les compétences de conception inhérentes à un processus d'innovation concernant non seulement la production mais aussi la société.



## **L'Institut Supérieur des Beaux Arts de l'Université de Sousse**

Le premier atelier de la première édition du Master a eu lieu à Sousse et a mobilisé aussi les territoires voisins de Mokenine et Nabeul. Il était focalisé sur un produit traditionnel, à savoir la céramique sous ses différentes formes (de la céramique grossière pour usage extérieur de Mokenine, à celle émaillée utilisée pour les revêtements et pour la maison), mais surtout sur le système productif des petites et moyennes entreprises qui caractérise ces territoires. Cette expérience s'est poursuivie dans la deuxième édition du Master à l'Institut Supérieur des Beaux Arts de Sousse, démarrée en Septembre 2015. Cette édition a visé à analyser le patrimoine culturel matériel et immatériel de la Région du Sahel afin de contribuer au développement durable local via une approche liée au design.

## **L'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kasserine – Université de Kairouan**

Le deuxième atelier a eu lieu à Kasserine, une terre d'une grande complexité à la fois sociale et économique. C'est dans les régions de Kasserine et Sidi Bouzid que le printemps arabe a commencé, avant de se répandre dans toute la Tunisie. Parmi les raisons qui ont déclenché la révolte, il y certainement la longue histoire de marginalisation, avec un taux de chômage 10% plus élevé que celui du reste du pays, et un grave manque d'infrastructures. En revanche,

le gouvernorat de Kasserine, a un patrimoine remarquable en termes de matières premières (fibres d'Alfa, marbre, argile, sable et calcaire) et en termes de patrimoine archéologique et culturel<sup>1</sup>.

La révolution a également mis en évidence une autre force: la présence d'un secteur associatif local qui, grâce aux actions de coopération entreprises pendant les trois dernières années, semble particulièrement dynamique et de plus en plus structuré.

Le premier atelier a donc voulu prendre en compte cette dimension associative et analyser les différentes actions possibles visant à la renforcer, afin d'améliorer la capacité opérationnelle et faciliter la création d'entreprises locales. Le but est d'une part la recherche de nouveaux modèles durables de productivité, et de l'autre la création d'un esprit d'entreprise fort; ce sont deux éléments fondamentaux ne pouvant pas être séparés des aspects sociaux.

De là découle la décision de travailler non pas avec des entreprises déjà structurées, mais avec les associations des femmes qui opèrent dans l'artisanat. Ce dernier étant un milieu «simplifié» et constitué en grande partie de relations informelles, il représente une véritable occasion pour le développement économique local. Les projets ont été axés sur les spécialisations territoriales de Kasserine: sur les fibres d'Alfa, sur le textile et, en particulier, sur les tapis.

L'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kasserine s'est engagé dans le projet de coopération internationale Tempus 3D avec beaucoup d'enthousiasme et de détermination. Pour la première édition du

---

<sup>1</sup>Dans l'ensemble du territoire de Kasserine, 102 monuments sont classés par l'Institut National du Patrimoine.





Master 3D, les efforts et les recherches ont été orientés vers le riche héritage patrimonial de la région de Kasserine, le but étant d'exploiter le gisement de métiers antiques et traditionnels et de leur conférer une touche artistique et moderne.

Pour ce faire, l'ISAM de Kasserine a sollicité la participation de nouveaux partenaires tel que l'Office National de l'Artisanat, les artisans de la région et même des associations actives dans le domaine du développement durable. Cette collaboration, très fructueuse, a donné lieu à de nouveaux partenariats pour le projet *Tempus* mais a surtout déclenché une dynamique intéressante de coopération, facilement reproductible dans d'autres contextes et situations. L'ISAM de Kasserine a bien profité de ce projet de coopération pour réaliser la formation des enseignants dans les disciplines du Design et du Développement, les stages des étudiants en Europe et l'organisation d'un atelier de maquettage et prototypage de très haut niveau (une machine à commande numérique, une machine de découpe laser et des imprimantes 3D ont été utilisées).

#### **Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design – Université de la Manouba**

Le dernier atelier de la première édition du Master a eu lieu à Tunis, dans le quartier de Denden, où se trouve le siège de l'école. Il a vu la participation des artisans du Village Artisanal affiliés à la Délégation Régionale de l'Artisanat de Denden.

Cet atelier, d'une certaine manière, a été configuré comme un laboratoire de synthèse où plusieurs concepts clés ont été développés, par exemple: le

design stratégique comme système de produits, communications et services; l'amélioration des techniques traditionnelles à travers l'innovation; le patrimoine immatériel comme élément identitaire.

Cet atelier a produit environ 30 prototypes, 4 projets de communication et des services auxquels 20 étudiants de master et 12 artisans du Village Artisanal ont conjointement travaillé, en utilisant différentes techniques artisanales, mais aussi les outils de communication les plus avancés et innovants, du mapping vidéo au design d'interaction.

Les résultats de l'atelier témoignent d'une croissance et d'une évolution des élèves et surtout l'appropriation de nombreux concepts et d'outils qui ont été les éléments centraux du cours. Cela démontre la bonne qualité de notre travail.



## The Workshops and the collaboration with the local production systems

Abdellatif Bouzidi, Anis Semlali, Mongi Souayed

The Master 3D – *Design for Sustainable Development of Local Crafts Productions*, has among its strong point a teaching methodology that is configured through a strong applicative value carried out through the Workshops that are developed at the end of each semester and which have a duration of four weeks. The purpose of the Workshops is to experiment with the knowledge acquired during the course through the various modules established with a strongly inter-disciplinary approach, and especially aimed to the application of the notions and tools to the territories. The network that was created between the Tunisian schools, the ESSTED from the University of Manouba, the ISBAS from the University of Soussa, and the ISAM from Kasserine of the University of Kairouan, constitutes a first nucleus that will surely grow, for the establishment of a wider network of territories which are often very different from each other. Thus the Workshops of the first edition of the 3D Master were held in Soussa, Kasserine and finally in Tunis, in the district of Denden, which is where ESSTED has its headquarters, in an attempt to valorise the local characteristics, both in terms of products and of the social and economic structure of production. The methodology adopted is that of strategic design and stems from a SWOT analysis of the territories, whose stronger and weaker points lead to the identification of specific opportunities and resources, the mapping of the local stakeholders and finally to the strategic planning and design that connects product, communication and services from a perspective of innovation. This approach, that implies an active involvement and a strong interaction between designer and craftsman, but also of the various local stakeholders, is aimed at conceiving shared projects that derive not only from the needs, but also from local capacities and resources, and in this sense are sustainable. The objective, in fact, is not that of creating a single product, but, through the creativity of the designers, to stimulate the project capacities through a process of innovation not only concerning production, but also society.

### The Art Institute of the University of Soussa (Institut Supérieur des Beaux Arts de l'Université de Soussa)

The first Workshop of the first edition of the Master programme took place in Soussa, involving as well the neighbouring territories of Mokenine and Nabeu, and focused on one of the typical regional productions, that is various types of ceramics (from rough ceramic for outsides from Mokenine, to the polished ceramics used for cladding or for the house), but especially on the production system of small and medium-sized enterprises which characterise the region.

This experience was continued in the second edition of the Master programme at the Art Institute of Soussa, which began in September, 2015, aimed at tapping into the cultural heritage, both material and intangible, of the Region of the Sahel, with the purpose of contributing to the local sustainable development through a design approach.

### Arts and Crafts Institute of Kasserine (L'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kasserine) – University of Kairouan

The second Workshop took place in Kasserine, a territory of great social and economic complexity. In the region of Kasserine and Sidi Bouzid the Arab Spring was initiated, which from here spread throughout Tunisia. One of the reasons for the beginning of the revolt was surely the centuries old history of marginalization, with an unemployment rate that is a good 10% higher than in the rest of the country, as well as great infrastructural lacks. Paradoxically, the Governorate of Kasserine has great wealth in terms of raw materials (halfa, marble, clay,

sand and lime) as well as in terms of archaeological and cultural heritage<sup>1</sup>. But especially, the Revolution highlighted another asset of the region, and that is a local associative capacity, which thanks as well to the cooperation interventions carried out during the past three years, presents itself as particularly dynamic and is structuring itself in an ever stronger manner.

Thus it was decided to focus the first Workshop on this basis and on actions aimed at strengthening the associative fabric in terms of operative capacity and of the creation of enterprises within new sustainable models of productivity and entrepreneurship that do not look away from social issues.

Thus the decision to work, rather than with already established companies, with associations, especially women associations, which can find through crafts production, with its capacity of creating very simple and almost informal entrepreneurial systems, an important element on which to layout a strategy for local economic development. The projects were concentrated on those that constitute the regional specializations of Kasserine: halfa, textiles in general and in particular carpets.

The Arts and Crafts Institute of Kasserine got involved in this international cooperation project, Tempus 3D, with much enthusiasm and good will. For the first edition of the 3D Master, the efforts and the research were oriented towards the rich heritage of the region of Kasserine. The aim is that of taking advantage of this wealth of ancient and traditional know-how and to give it a modern and artistic slant. In order to do this, the ISAM of Kasserine requested the participation of new partners, such as the National Bureau of Arts and Crafts (Office National de l'Artisanat), the artisans of the region, and even the existing associations that are active in the field of sustainable development. The collaboration, which was very fruitful, opened the way to new partnerships for the *Tempus* project, but especially to an interesting system of collaboration that may be easily reproduced in other contexts and situations.

The ISAM of Kasserine profited from this cooperation project, through the training of teachers in the disciplines of Design and Development, through the training courses for students in Europe, and through the establishment of a workshop for high-quality Modeling and Prototyping with the use of a numerical command machine, a laser-cutter and 3D printers.

### School of Sciences and Technologies of Design (École Supérieure des Sciences et Technologies du Design) University of Manouba

The last Workshop of the first edition of the Master programme took place in Tunis, in the district of Denden, where the school has its headquarters, and in particular with the artisans of the Crafts Village affiliated to the Regional Delegation of Artisans of Denden.

This Workshop, was structured in a way like a synthesis Workshop which included many of the key concepts developed during the course: strategic design as a system of product, communication and services, the valorization of traditional techniques through innovation, the intangible heritage as resource and element of identity. Close to 30 prototypes emerged from the Workshop, as well as 4 communication and services projects, in which 20 students from the Master programme collaborated with 12 artisans from the Crafts Village, using various crafts techniques, but also advanced and innovative communication tools, from video mapping to interaction design.

The results from the Workshops put in evidence the growth and evolution of the students, and especially the appropriation of many concepts and instruments that were the central elements of the course, and this comforts and proves that the path undertaken can effectively be a possible road to follow.

<sup>1</sup> The region of Kasserine includes 102 monuments classified by the National Institute for Heritage.



IDENTITÉS FLUIDES:  
UN PROJET MÉDITERRANÉEN.  
LE CONCEPT DE LA NARRATION

**Valentina Frosini**  
Università di Firenze



Notre époque connaît de grands changements parcourant le monde entier. Jamais au cours de l'histoire moderne on n'avait enregistré un flux aussi important de personnes déplacées et une telle crise à la portée aussi large exige comme réponse des solutions concrètes.

Comment chacun de nous peut-il contribuer face à cette urgence?

C'est une question qui concerne les professions les plus disparates, y compris celle de créateur. Le design s'interroge depuis des années sur l'éventuelle contribution à offrir comme réponse à la crise humanitaire: des petits pas certes, mais qui restent significatifs, destinés à pousser vers l'avant l'efficacité des interventions. En tant que discipline universelle, le design est par nature capable d'intervenir de manière concrète et de déclencher des mécanismes d'avancement.

L'idée de l'exposition *Identités fluides* est née de la volonté de raconter un de ces mécanismes, pour garder en mémoire que toute culture est née et s'alimente d'échanges continus et paritaires. Notre sujet est la Méditerranée et dans notre cas nous parlons de l'échange Nord-Sud.

La mer Méditerranée, cette mer du milieu, carrefour de cultures et de peuples, dont l'exposition voudrait en raconter ces identités «fluides», fruits d'un patrimoine immobile mais en constante transformation et dynamisme.

La narration puise dans le master *Tempus 3D\_ Design pour le développement durable*, durant lequel les étudiants ont été invités à travailler sur le patrimoine et sur la valorisation. Chaque projet développé par les étudiants raconte et réinterprète le patrimoine, matériel et immatériel, en faisant à chaque fois émerger clairement la contribution de la Méditerranée en termes d'échange culturel.

L'installation est essentiellement immatérielle; ce ne sont pas les objets, avec leur présence physique, qui racontent l'expérience puisque le concept de l'exposition est basé sur l'idée de dépasser l'objet afin de mieux le raconter. Trois maxi toiles accueillent la suite de la narration à travers vingt-deux storyboards, dont chacun représente le travail d'un étudiant. Chaque projet naît d'un concept (toile gauche), raconte une tradition (artisanale ou du patrimoine immatériel, toile centrale), pour déboucher enfin dans un nouveau concept, visant à maintenir en vie cette tradition (toile droite). Les histoires ont leur propre flux, un rythme qui se répète à chaque passage, interrompu de façon occasion-

nelle par la présence d'une onde qui «confond, mélange» les cultures, les peuples, les identités, en les rendant «fluides»: dans ce passage, l'échange prend corps et cette fois, de droite à gauche, on voit défiler les images de ces produits fruits de la contribution de la rive Nord et de la rive Sud. Une fois la séquence terminée, le flux régulier reprend de gauche à droite à travers le récit des storyboards.

La seule dimension matérialiste est concentrée dans la partie centrale de l'exposition, où, dans le cas de la Triennale de Milan, trois estrades de différentes hauteurs (symbole de la dynamique terrestre et de la rencontre/affrontement entre les territoires) accueillent quarante-deux céramiques traditionnelles en provenance de Sejnane; les vingt-deux blanches se mélangent aux autres noires dans un dialogue silencieux, symbolisant la rencontre entre les cultures différentes, dans un mouvement interrompu uniquement par le flux de la mer projeté sur les estrades. Dans le cas du Musée du Bardo de Tunis, la dimension matérialiste prendra corps, à l'intérieur de l'exposition, grâce aux céramiques de Ettore Sottsass, qui seront accompagnées par la lecture d'un texte qu'il a rédigé à propos de ses «céramiques des ténèbres». L'échange culturel est encore mis en évidence dans la variation des objets exposés à Milan et à Tunis, où on a choisi de raconter à chaque fois la contribution de la rive opposée.

Pour accompagner ce mouvement perpétuel, une musique qui puise dans les différentes traditions méditerranéennes, en les mélangeant et en les réinterprétant, pour mieux rendre ce concept de fluidité jusque dans les vibrations sonores.

Faire du design, dans le sens méditerranéen, signifie mettre la narration avant toute forme de technicisme; soit privilégier la production de sens et de nouvelles significations, en étant conscient du fait que l'objet, comme résultat du processus créatif, représente avant tout une valeur socio-culturelle, plutôt qu'économique.

L'espoir caché de l'installation est de donner une nouvelle clé de lecture au public par rapport à un contexte local trop souvent contaminé par un imaginaire trompeur, qui privilégie le sentiment d'indignation au détriment de l'élément humain. L'exposition veut déclarer la certitude, rendue sous forme narrative et sonore, que chaque culture est avant tout le fruit des contaminations historiques, enracinées et stratifiées au cours des siècles: une tentative de réveiller et raviver dans la mémoire de chacun de nous cette prise de conscience.

## Fluid identities: a Mediterranean project. The concept of the narrative

Valentina Frosini

Our contemporary age is being shaken by an epochal transformation, which affects the entire world. In all of modern history there has never been such a massive movement of people across the globe, and the resulting crisis to such a momentous phenomenon requires answers and concrete solutions.

How can each of us contribute to resolve this emergency?

This is the question that concerns a variety of different professions, including that of the designer. Design has been asking itself on the possible contribution it can offer in response to this humanitarian crisis: small yet meaningful steps directed towards bettering the efficiency of interventions. Due to its nature as a pervading field, design is capable to intervene in a concrete way and to trigger mechanisms for development and progress.

*Identités fluides* originates in the wish to narrate one of these mechanisms, being aware of the fact that every culture is born and fed by continuous and equal exchanges. Our subject is the Mediterranean and in this case we speak of the exchange between its northern and southern shores.

The Mediterranean is the "middle sea", the crossroads of cultures and peoples, and the exhibition intends to narrate these "fluid" identities, fruit of a heritage that is not static, but in continuous transformation, in constant dynamic flux.

The narrative derives from master programme *Tempus 3D. Design for Sustainable Development*, during which students were invited to work on heritage and its valorisation. Each of the projects developed by the students narrates and reinterprets the material and intangible heritage, allowing the contribution of the Mediterranean in terms of cultural exchange to clearly emerge.

The installation is mostly intangible in nature; there are no objects to tell of the experience with their physical presence, since the concept of the exhibition is based on the idea of narrating the object instead of presenting it. Three large screens host the process of the narrative through twenty-two storyboards, each of which represents the work of one student. Each project originates from a concept (left screen), narrates a tradition (artisanal or concerning the intangible heritage, central screen), and flows into a new concept, aimed at keeping that specific tradition alive (right screen). The stories have a certain flowing rhythm which is repeated after each passage, interrupted on occasion by the presence of a wave that ideally "confuses, mixes" cultures, peoples, identities, which thus become truly "fluid": in this passage the exchange takes place and this time the images of the products derived from the collaboration between the two shores of the Mediterranean flow from right to left. Once the sequence comes to an end, the normal flow from left to right begins again, with the narratives told by the storyboards.

The material dimension is taken on by the central part of the exhibition, where, in the case of the Triennale of Milan, three platforms of different heights (symbols of the terrestrial dynamics and of the encounter/confrontation between territories) host forty-two traditional ceramics from Sejnane; twenty-two white ones mix with the remaining black ones in a silent dialogue, symbolising the meeting of different cultures, in a movement interrupted only by the flow of the sea projected on the platforms. In the case of the Bardo Museum in Tunis, the material dimension is embodied, in the interior of the exhibition, thanks to the ceramics by Ettore Sottsass, which will be accompanied by the reading of one of his "ceramics of darkness". The cultural exchange is once again underlined by the variation of the objects exposed in Milan and Tunis, where in both cases a contribution from the other shore was narrated.

A music accompanies this perpetual motion, which refers to the various Mediterranean traditions, mixing and reinterpreting them in order to transmit the concept of flux in a sound form as well.

Design, in its most Mediterranean sense, means placing narrative before any form of technicism; it means to privilege the production of sense and of new meanings, in the awareness of the fact that the object, understood as the result of a creative process, represents first of all a socio-cultural rather than simply an economic value.

The underlying hope of the installation is giving a new interpretative key to the users regarding a local context that is too often polluted by a misleading imaginary, which favours indignation over the human component. The exhibition intends to declare the certainty, in narrative and aural form, that every culture is first of all the result of historical contaminations, rooted and stratified over the centuries: an attempt, in other words, to awake and rekindle this awareness in the memory of each of us.

## Identità fluide: un progetto Mediterraneo. Il concept della narrazione

Valentina Frosini

La nostra contemporaneità è scossa da un cambiamento epocale, che sta interessando il mondo intero. In tutta la storia moderna, mai come in questo momento si era registrato uno spostamento di persone così numeroso e la conseguente crisi in atto, provocata da un fenomeno di tale portata, esige risposte attraverso soluzioni concrete.

Come ognuno di noi può contribuire di fronte a questa emergenza?

Questa la domanda che affligge le professionalità più disparate, ivi compresa quella del progettista. Il design si interroga da anni sul possibile contributo da offrire in risposta alla crisi umanitaria: piccoli passi, ma significativi, volti a spostare in avanti l'efficacia degli interventi. In quanto disciplina pervasiva, il design è per sua natura capace di intervenire in maniera concreta e innescare meccanismi di avanzamento.

*Identités fluides* nasce dalla volontà di raccontare uno di questi meccanismi, ovvero tenere alta la consapevolezza che ogni cultura è nata e si alimenta di continui interscambi paritetici. Il nostro soggetto è il Mediterraneo e nel nostro caso quindi parliamo dell'interscambio fra riva Nord e riva Sud delle sue coste. Mediterraneo è mare di mezzo, crocevia di culture e di popoli e la mostra intende raccontarne le identità "fluide", frutto di un patrimonio che non è immoto, ma in continua trasformazione, in un risvolto dinamico permanente.

La narrazione attinge dal master *Tempus 3D... Design pour le développement durable*, durante il quale gli studenti sono stati invitati a lavorare sul patrimonio e sulla sua valorizzazione. Ognuno dei progetti sviluppati dai ragazzi racconta e reinterpreta il patrimonio, materiale ed immateriale, facendo emergere in maniera chiara il contributo del Mediterraneo in termini di scambio culturale.

L'installazione è a carattere prevalentemente immateriale; non sono cioè gli oggetti con la loro presenza fisica a raccontare l'esperienza, poiché alla base del concept della mostra risiede l'idea del superamento dell'oggetto a favore della sua narrazione. Tre maxi tele accolgono il susseguirsi della narrazione attraverso ventidue storyboard, ognuna delle quali rappresenta il lavoro di uno studente. Ogni progetto nasce da un concept (tela sinistra), racconta una tradizione (artigianale o di patrimonio immateriale, tela centrale), e finisce per confluire in un nuovo concept, volto a mantenere viva quella specifica tradizione (tela destra). Le storie hanno un loro deflusso, un ritmo che si ripete per ogni passaggio, interrotto saltuariamente dalla presenza di un'onda che idealmente "confonde, mescola" culture, popoli, identità, che diventano a tutti gli effetti "fluide": in questo passaggio prende corpo l'interscambio e questa volta, da destra verso sinistra, scorrono le immagini di quei prodotti frutto del contributo fra riva Nord e riva Sud. Finita la sequenza, riprende il regolare decoro da sinistra verso destra con il racconto delle storyboard.

La sola dimensione materica è poi assolta dalla parte centrale della mostra, dove, nel caso della sede della Triennale di Milano, tre pedane di altezze differenti (simbolo della dinamica terrestre e dell'incontro/scontro tra i territori) accolgono quarantadue ceramiche tradizionali provenienti da Sejnane; le ventidue bianche si mescolano con le restanti nere in un dialogo silenzioso, simboleggiando l'incontro fra le culture diverse, in un moto interrotto soltanto dal fluire del mare proiettato sopra le pedane. Nel caso del museo del Bardo di Tunisi, la dimensione materica prenderà corpo, all'interno della mostra, grazie alle ceramiche di Ettore Sottsass, che saranno accompagnate dalla lettura di una suo brano enunciato a proposito delle sue "ceramiche delle tenebre". L'interscambio culturale è nuovamente sottolineato nella variazione degli oggetti esposti a Milano e a Tunisi, dove in ognuno dei due casi si è scelto di raccontare il contributo della riva opposta.

Ad accompagnare questo moto perpetuo una musica, che attinge per coerenza alle variegate tradizioni mediterranee, nel tentativo di mixarle, reinterpretandole, per restituire quel concetto di fluidità anche in forma di vibrazione sonora.

Fare design, inteso nella sua accezione più mediterranea, significa anteporre la narrazione a qualsiasi forma di tecnicismo; significa cioè privilegiare la produzione di senso ed i nuovi significati, consapevoli del fatto che l'oggetto, inteso come risultante del processo creativo, rappresenta prima di tutto un valore socio-culturale, piuttosto che economico.

La speranza sottesa dell'installazione è dare una nuova chiave di lettura ai fruitori rispetto ad un contesto locale troppo spesso contaminato da un immaginario fuorviante, che privilegia il sentimento di indignazione a discapito della componente umana. La mostra intende dichiarare la certezza, restituita in chiave narrativa e sonora, che ogni cultura è prima di tutto una risultante di contaminazioni storiche, radicate e stratificate nei secoli: un tentativo quindi di risvegliare e ravvivare nella memoria di ognuno di noi una tale consapevolezza.



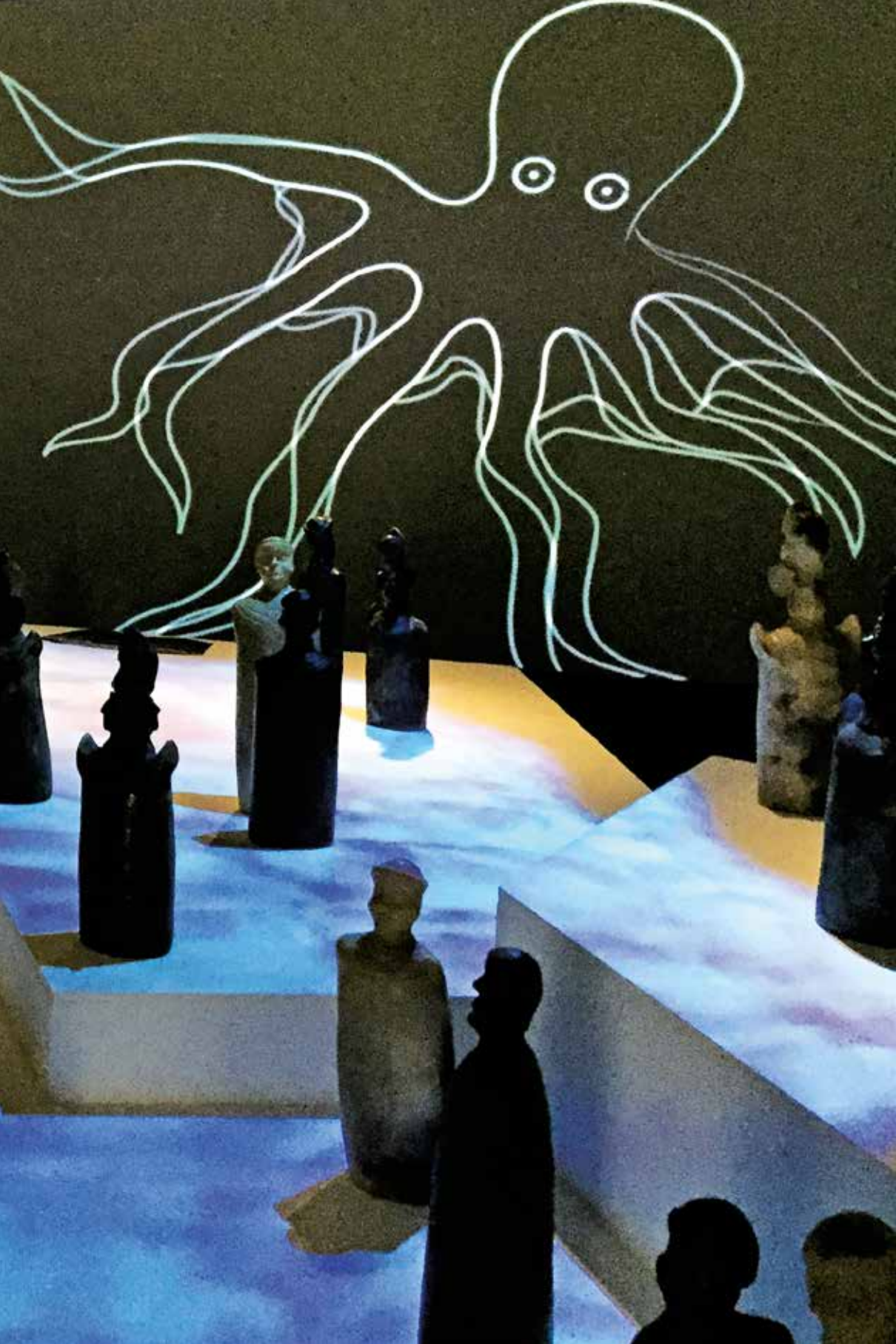


















## À LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE IDENTITÉ MÉDITERRANÉENNE

**Debora Giorgi**  
Università di Firenze

La Tunisie, qui traverse aujourd'hui de grands changements sociaux, économiques et politiques, fait partie des pays qui ont vécu la confrontation avec la modernité d'une manière particulièrement dramatique, peut-être même plus d'autres pays de la rive sud de la Méditerranée. D'un point de vue historique, ce pays a été une terre d'invasions et de dominations étrangères, mais également une terre d'accueil et de refuge, il suffit de penser à l'époque de Saint Augustin pendant laquelle la Tunisie était le refuge de nombreuses sectes chrétiennes apocryphes, aux nombreux migrants italiens ou, encore aujourd'hui, à l'accueil réservé par la Tunisie aux nombreux libyens qui ont fui la guerre avec tout ce que ça implique. La Tunisie est un petit pays accueillant et tolérant; les ressources naturelles rares (par rapport aux pays voisins, la Libye et l'Algérie) et une économie basée sur l'agriculture et la pêche, ont fait en sorte qu'au fil des années le pays se soit appuyé essentiellement sur le tourisme. La soif de modernité et la confrontation continue avec l'altérité ont risqué de menacer les identités locales et instauré une certaine dépendance vis-à-vis de l'étranger, en mettant en grave danger l'économie nationale et l'organisation même de la société, surtout à cause de la crise internationale et des événements dramatiques liées au terrorisme qui ont eu de lourdes conséquences sur le tourisme.

Dans cette confrontation, la sauvegarde du patrimoine culturel, matériel et immatériel, n'a pas été une priorité. La perte de la mémoire patrimoniale comporte inévitablement un nivellement et un aplatissement qui, au-delà de la valeur historique et artistique des nouvelles productions, génère à son tour un dangereux sens de désorientation et de perte en niant l'un des besoins primaires de l'être humain, celui de la sécurité et de l'appartenance. C'est également pour ça qu'il est important de trouver le moyen de conserver ce patrimoine. Mais la conservation puriste, vue la complexité et la stratification des significations et des valeurs dont ce patrimoine est porteur, n'est pas suffisante et, surtout, ne s'est pas





révélée, à ce jour, comme la plus adéquate. Le modèle traditionnel de connaissance nous enseigne que la force de ces techniques consiste justement dans leur plasticité et dans leur capacité à entrer en relation avec l'innovation. L'innovation et la confrontation dialectique avec la contemporanéité sont à la base de toute forme de sauvegarde, par ailleurs c'est grâce à la capacité d'accueillir et d'incorporer les éléments novateurs que les connaissances traditionnelles et le patrimoine immatériel sont arrivés jusqu'à nous.

Les oeuvres d'art, les objets rituels et du quotidien, ainsi que l'organisation de l'espace construit, reflètent et matérialisent les multiples événements historiques, les économies, les relations, les cultures, les pratiques et les échanges qui définissent en réalité un patrimoine identitaire beaucoup plus résistent et résilient du patrimoine physique, justement parce qu'il est immatériel. La valeur immatérielle n'est pas tangible par définition mais réussit à s'exprimer à travers des formes qui répondent à la pensée analogique, dans les signes et les symboles, dans les relations à travers un langage qui doit être interprété et qui exige nécessairement un approfondissement, une immersion, la volonté de le comprendre et de l'utiliser pour s'exprimer à son tour.

La valeur immatérielle des techniques, des pratiques, des objets, des ruines archéologiques, représente l'élément immanent qui attribue une identité, un sens et une signification aux choses. Ainsi, l'immatérialité constitue en réalité un point de force, indestructible justement grâce à sa non évidence et à sa forme essentielle, dans la transformation continue qui fait partie de l'existence du monde. Le design a toujours accompagné ces changements, allant souvent jusqu'à en être l'interprète ou même le précurseur. Par conséquent, si aujourd'hui le design veut se confronter aux défis de la contemporanéité, il doit essayer de redonner un sens aux choses, de le reconnaître là où il est caché, de l'interroger et de s'interroger sur les valeurs des individus et des communautés pour lesquels et avec lesquels il travaille.

Le patrimoine immatériel peut constituer le point de départ pour une nouvelle conception qui soit en même temps contemporaine et portatrice d'identité et de sens.

Sauvegarder une technique ne signifie pas la reproduire ou la maintenir telle quelle, mais par exemple l'utiliser d'une manière créative dans un nouveau contexte ou en ayant recours à des matériaux différents. Ceci permet d'en préserver la signification profonde et surtout il permet aux individus d'être en mesure de se reposer dans une nouvelle dimension.

Une approche *Design driven* permet de sauvegarder les techniques traditionnelles à travers l'innovation et en même temps de réaliser des projets qui, de par leur connexion aussi bien avec la communauté productive qu'avec la contemporanéité, ont des caractéristiques de durabilité sociale, culturelle et environnementale.

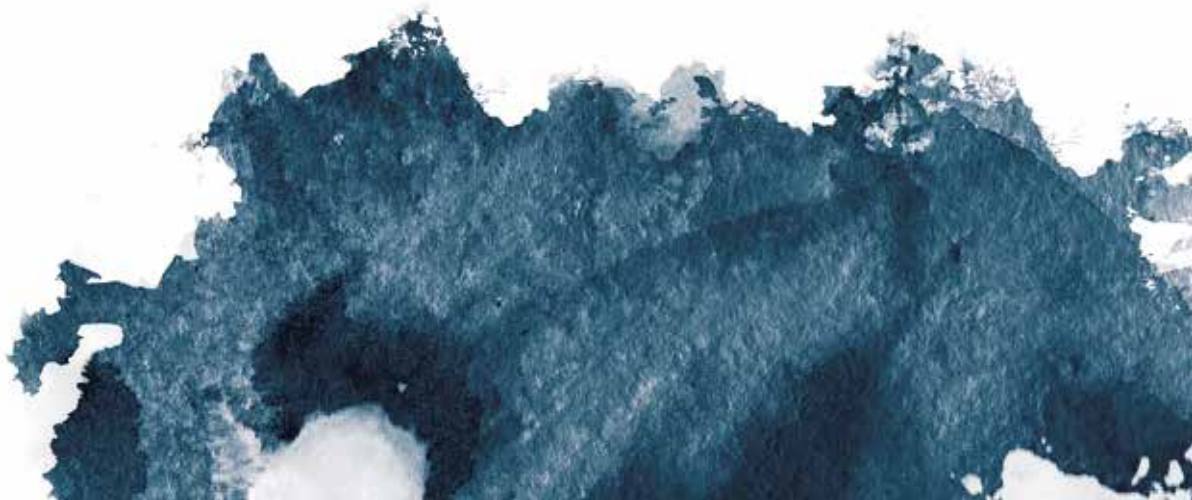
En identifiant d'abord les valeurs matérielles et immatérielles à la base de l'identité tunisienne, nous avons poursuivi notre chemin avec une recherche approfondie des techniques et des produits artisanaux. Pour ce faire, nous avons eu recours à des disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, dans une approche fortement interdisciplinaire.

Il s'agissait en effet d'une recherche qui a touché les étudiants en première personne, à travers laquelle ils ont pu reconnaître en premier lieu leurs propres valeurs identitaires. Dans la plupart des cas, ils ont été portés à remonter à la signification de certains objets ou traditions, appartenant à leurs familles, à leur propre territoire. C'est à partir de cette prise de conscience que sont nés les projets des étudiants, qui se sont toujours déroulés en Atelier avec des artisans locaux qui ont réalisé les prototypes. Le résultat le plus important a sûrement été celui de rendre les jeunes futurs designers conscients de l'importance de leur propre patrimoine, matériel et immatériel, de leur fournir une série d'instruments pour pouvoir y puiser afin de le perpétuer et donc de le conserver. Dans ce processus, le designer, en se transformant

en medium et en catalysant les suggestions et les valeurs qui proviennent des différentes disciplines, des communautés locales, du marché, laisse également son empreinte personnelle. Le projet comporte en soi une transformation et le produit en devient la synthèse, synthèse qui n'est jamais la somme des parties, mais quelque chose de complètement nouveau. Ainsi, des amulettes en céramique et en graines, rappelant les rituels apotropaïques qui plongent leurs racines dans l'Afrique subsaharienne, sont refermées dans de petits sacs en soie sur lesquels sont brodées des phrases de bon augure. Le jeu de la toupie, qui unit les enfants de toutes les terres qui donnent sur la Mer du Milieu, inspire une série de lampes réalisées par un artisan luthier qui utilise sa technique spécialisée, désormais en train de disparaître, pour créer un nouveau type d'objet. Les architectures mystérieuses de Tataouine – scénario, entre autres, de *Star Wars* – deviennent un bijou qui unit la céramique et le métal. Un typique dessert tunisien, la *Balouza*, suggère l'idée d'un service en céramique et métal où les petits bols, qui doivent être tenus en main comme des coupes, prennent de façon extraordinaire la forme d'un autre dessert sicilien, le *minne di Santa Rosalia*. Et encore, pour sauvegarder la tradition orale et les récits régionaux, une élève particulièrement douée en dessin, a conçu un petit théâtre en bois avec les scènes et les personnages principaux de chaque récit, où les parents et les enfants pourront représenter les histoires avec les marionnettes.

Chacun de ces projets est un récit où les jeunes designers ont essayé d'exprimer leurs réflexions autour de leur identité tunisienne et méditerranéenne pour donner vie à des objets qui représentent ce parcours. Porter ce récit dans l'un des plus importants Musées de la Méditerranée, le Musée du Bardo, est sûrement un défi ambitieux, tout comme ce projet a été ambitieux en essayant de faire dialoguer le passé et le présent, en cherchant ce qui unit et non ce qui divise. D'où le choix de confier ce désir aux paroles et aux oeuvres de l'un des plus grands designers au monde, Ettore Sottsass, qui, il y a presque cinquante ans de cela, avait vu dans les céramiques et dans les extraordinaires objets de la tradition une manière d'apporter de la lumière dans un monde de ténèbres: «Regardez les céramiques et vous y trouverez tout, comme dans les poèmes et dans les chansons. Il y a tout et puis c'est tout. Il y a les hommes sans uniformes et sans armes, assis en train de bavarder avec leurs petites amies, de boire le café, de manger les fruits, de regarder les fleurs, de soigner les poissons et même de tenir entre les mains un objet précieux – pendant le printemps et pendant l'automne, avec la conscience rare que c'est le printemps et que c'est l'automne».

Au centre de la salle punique, là où sont exposés les chef-d'oeuvres de l'art carthaginois, aux origines de la civilisation méditerranéenne qui nous unit tous, un totem en céramique de Sottsass, évoquant les archétypes arcaïques ou imaginaires, semble vouloir symboliser ce dialogue entre l'antiquité et le présent en faisant disparaître toute forme de conflit et en synthétisant les contradictions de la modernité avec une ironie subtile.



## Seeking for a new Mediterranean identity

Debora Giorgi

Tunisia is undergoing deep social, economic and political changes. It is a country which, perhaps to a larger extent than any other on the southern shores of the Mediterranean, has lived the confrontation with modernity in a particularly dramatic way. Historically, this country has been the stage of invasions and foreign domination, but also a place of shelter and refuge, for example in the times of Saint Augustine, when Tunisia was the refuge of many apocryphal Christian sects, think as well of the many Italian immigrants, or of the role of Tunisia today as a refuge for the Libyans escaping war, with all that this entails. Tunisia is a small, welcoming and tolerant country; the scarce natural resources (in comparison to its large neighbours, Libya and Algeria) and an economy that is based on agriculture and fishing, made it turn decidedly towards tourism. The strive for modernity and the constant contrast with the other, has generated a series of risks in terms of loss of local identity and a certain dependency from the outside which today, especially regarding tourism, and in view of the international crisis and of the dramatic events related to terrorism, have put in serious danger the national economy, and with it the social order.

In this context the safeguarding of the cultural heritage, both material and intangible, was not considered as a priority. The loss of heritage-related memory, inevitably brings about a leveling or flattening, which beyond the historical or artistic value of the new productions, generates in turn a dangerous sense of disorientation and of loss, denying one of the primary needs of the human being, which is that of security and the sense of belonging. For this reason too it is important to find a way to preserve this heritage. Yet purist conservation, considering the complexity and the stratification of meanings and values of which this heritage is the bearer, is not enough, and, more significantly, has not proven to be, to this day, the most adequate. The traditional model of knowledge shows us that the force of these techniques is precisely in their flexibility and in their capacity to relate to innovation. Innovation and the dialectic exchange with modernity are at the basis of any form of safeguarding, in fact it is thanks to the capacity to welcome and incorporate the innovative elements that traditional knowledge and the intangible heritage have reached us.

Works of art, ritual and everyday object, as well as the organisation of the built space, reflect and materialise the many historical events, the economies, relations, cultures, practices and exchanges that define in reality a heritage-related identity that is much more stubborn and resilient than its physical counterpart, precisely because it is intangible. The intangible value is not graspable by definition, yet it manages to express itself in forms that respond to analogical thought, in signs and symbols, in relations through a language that must be interpreted and which necessarily requires an in-depth analysis, an immersion, the will to understand it and to use it in order to express oneself in turn.

The intangible value of techniques, practices, of objects, archaeological ruins, constitutes the immanent element which substantiates and confers identity, sense and meaning to things. Thus intangibility constitutes in fact a strong point, indestructible precisely in virtue of its non-evidence and of its essential form, in the continuous transformation that is part of the existence of the world. Design has always accompanied these changes, in fact it has often been their interpreter, if not their precursor. Thus today, if design wants to face the challenges of the contemporary world, it must attempt to give once again sense to things, to recognise it where it is hidden, to inquire and to interrogate itself on the value of individuals and of the communities for which and with which it works.

Intangible heritage can be the starting point for a new conception of the project that is contemporary but at the same time the carrier of identity and meaning.

To safeguard a technique does not mean to represent it or fix it as it is but, for example, to use it in a creative way in a new context or using different materials. This permits preserving the deeper meaning, and especially allows the individual to re-propose them in a new dimension.

A *Design driven* approach permits safeguarding traditional techniques through innovation and at the same time to carry out projects which, due to their connection with the productive community and to contemporaneity, are socially, culturally and environmentally sustainable.

Beginning from the identification of material and intangible values at the basis of Tunisian identity, an in-depth research was carried out of techniques and handicrafts. In order to do this a collaboration was sought from fields such as anthropology, sociology and history, through a strongly interdisciplinary approach.

It was, in fact, a research that involved the students personally, and through it they could discover first of all their own identity values. In most cases, they were conducted through the meanings that certain objects or traditions had for them, stemming from their families and regions of origin. From this awareness the students' projects were derived, and were always carried out in workshops together with local artisans that created the prototypes. The most important result was surely that of making the young future designers aware of the importance of their own heritage, both material and intangible, to provide them with a series of tools for tapping into it, thus perpetuating and preserving it.

In this process the designer becomes a medium, that is he transmits and catalyses the suggestions and values coming from the various disciplines, from the local communities, from the markets. In doing so he contributes much of what he is. The project involves a transformation and the product becomes the synthesis, which is never the sum of the parts, but rather something of completely new.

Thus ceramic and seed amulets, that relate to apotropaic rituals rooted in sub-Saharan Africa, are enclosed in little silk bags to which good augury phrases are embroidered. The spinning top, which kids throughout the Mediterranean play, becomes the inspiration for a series of lamps, created by a maker of string instruments, who is putting his specialised technique, which is slowly disappearing, to use for a new type of object. The mysterious architectures of Tataouine – which by the way was used as a set in *Star Wars* – become a jewel to combine with ceramics and metal. A typical Tunisian dessert, the *Balouza*, suggests a ceramic and metal set in which the small bowls, which are supposed to be held in hand like a cup, extraordinarily take on the form of another dessert, the Sicilian *minne di Santa Rosalia*. Another example is the design, by a very talented student, of a small wooden theatre with the main scenes and characters of the regional folk tales, for parents and kids to re-



resent together with puppets, thus helping safeguard the oral tradition and the local folklore.

Each of these projects is a story in which the young designers, in conceiving them, have tried to express the reflection concerning their identity as Tunisians and inhabitants of the Mediterranean, in order to create objects that represent this experience.

To carry these stories into one of the most important museums of the Mediterranean, the Bardo Museum, is surely an ambitious challenge, as ambitious as this project which attempts to generate a dialogue between past and future, searching, in doing so, the points of contact, rather than those of conflict.

This was the reason for entrusting this desire to the words and works of one of the world's greatest designers, Ettore Sottsass, who almost fifty years ago had discovered in pottery, and in the extraordinary objects of tradition, a way for bringing light to a world of darkness: "Look at pottery and you will find everything, as in poetry and song. Everything. There are men without uniforms and without weapons, sitting chatting to young women, drinking coffee, eating fruit, looking at flowers, taking care of fish and holding precious objects in their hands – in Spring and in Autumn, with the rare consciousness that it is Spring and that it is Autumn".

At the centre of the Punic room, where the masterpieces of Carthaginian art are exhibited, which represent the origins of the Mediterranean civilization that unites us all, a ceramic totem by Sotsass, which, evoking archaic or imaginary archetypes, seems to want to symbolise this dialogue between antiquity and present, dissolving any conflict, synthesising the contradictions of modernity with subtle irony.

## Cercando una nuova identità mediterranea

Debora Giorgi

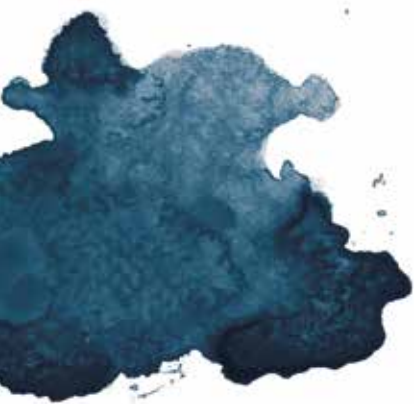
La Tunisia, oggi attraversata da grandi cambiamenti sociali, economici e politici, è uno dei paesi che, forse più di altri della riva sud del Mediterraneo, hanno vissuto il confronto con la modernizzazione in maniera particolarmente drammatica. Storicamente questo paese è stato teatro di invasioni e dominazioni esterne, ma anche di accoglienza e di rifugio, basti pensare all'epoca di Sant'Agostino in cui la Tunisia era rifugio di molte sette cristiane apocriefe, ai molti migranti italiani, oppure, ancora oggi, a come la Tunisia offra rifugio a molti libici in fuga dalla guerra, con tutto ciò che questo comporta. La Tunisia è un piccolo paese accogliente e tollerante; le scarse risorse naturali (rispetto ai vicini giganti Libia e Algeria) ed un'economia di base agricola e di pesca, hanno fatto sì che negli anni si sia rivolta in maniera forte al turismo. L'anelito verso la modernità e il continuo confronto con l'alterità, ha comportato dei rischi in termini di perdita delle identità locali e di una certa dipendenza dall'esterno che oggi, soprattutto per quanto riguarda il turismo, a causa della crisi internazionale e dei drammatici eventi legati al terrorismo, mettono in grave pericolo l'economia nazionale e con essa lo stesso assetto sociale.

In questo confronto la salvaguardia del patrimonio culturale, materiale e immateriale, non è stata una priorità. La perdita di memoria patrimoniale comporta inevitabilmente un livellamento ed un appiattimento che, al di là del valore storico o artistico delle nuove produzioni, genera a sua volta un pericoloso senso di disorientamento e di perdita negando uno dei bisogni primari dell'essere umano, quello di sicurezza ed appartenenza. Anche per questo è importante trovare il modo di conservare questo patrimonio. Ma la conservazione purista, in considerazione della complessità e della stratificazione di significati e valori di cui questo patrimonio è portatore, non è sufficiente e, soprattutto, non si è rivelata, ad oggi, la più adeguata. Il modello di conoscenza tradizionale ci insegna che la forza di queste tecniche sta proprio nella loro plasticità e nella capacità di relazionarsi con l'innovazione. L'innovazione e il confronto dialettico con la contemporaneità sono alla base di qualsiasi forma di salvaguardia, del resto è grazie alla capacità di accogliere e di incorporare gli elementi di innovazione che le conoscenze tradizionali ed il patrimonio immateriale sono arrivati fino a noi.

Le opere d'arte, gli oggetti rituali e del quotidiano, così come l'organizzazione dello spazio costruito, riflettono e materializzano le molteplici vicende storiche, economie, relazioni, culture, pratiche e scambi che definiscono in realtà un patrimonio identitario molto più pervicace e resiliente di quello fisico, proprio perché immateriale. Il valore immateriale non è per definizione tangibile ma riesce ad esprimersi in forme che rispondono al pensiero analogico, in segni e simboli, in relazioni attraverso un linguaggio che deve essere interpretato e che richiede necessariamente un approfondimento, una immersione, la volontà di comprenderlo e di usarlo per esprimersi a sua volta.

Il valore immateriale delle tecniche, delle pratiche, degli oggetti, delle rovine archeologiche, costituisce l'elemento immanente, che sostanzia e conferisce identità, senso e significato alle cose. Così l'immateralità costituisce in realtà un punto di forza, indistruttibile proprio in virtù della sua non evidenza e della sua forma essenziale, nella trasformazione continua che fa parte dell'esistenza del mondo. Il design ha sempre accompagnato questi cambiamenti, anzi spesso ne è stato l'interprete se non il precursore. Oggi dunque se il design vuole confrontarsi con le sfide della contemporaneità, deve provare a ridare senso alle cose, a riconoscerlo dove è celato, a interrogare e interrogarsi sui valori degli individui e delle comunità per e con cui lavora.

Il patrimonio immateriale può costituire il punto di partenza per una nuova progettazione che sia contemporanea ma che al tempo stesso sia portatrice di identità e di senso.



Salvaguardare una tecnica non significa infatti riproporla o fisarla così come è, ma ad esempio, può consistere nell'utilizzarla in modo creativo in un nuovo contesto o impiegando materiali differenti. Questo permette di preservarne il significato più profondo, e, soprattutto permette agli individui di essere in grado di riproporsi in una nuova dimensione.

Un approccio *Design driven* consente di salvaguardare tecniche tradizionali attraverso l'innovazione ed al tempo stesso di realizzare progetti che, per la loro connessione sia con la comunità produttrice che con la contemporaneità, hanno caratteristiche di sostenibilità sociale, culturale e ambientale.

Partendo dall'individuazione prima dei valori materiali ed immateriali alla base dell'identità tunisina, si è proseguito con una ricerca approfondita delle tecniche e degli artefatti artigianali. Per fare questo ci si è avvalsi del contributo di discipline come l'antropologia, la sociologia, la storia, in un approccio fortemente interdisciplinare.

Si è trattato in effetti di una ricerca che ha toccato in prima persona gli studenti, attraverso di essa hanno potuto riconoscere in primo luogo i loro stessi valori identitari. Nella maggior parte dei casi, sono stati condotti a partire proprio dal significato che avevano per loro determinati oggetti o tradizioni, partendo dalla famiglia d'origine, dal proprio territorio. Da questa consapevolezza sono partiti i progetti degli studenti, che si sono svolti sempre in Atelier con artigiani locali che hanno realizzato i prototipi. Il risultato più importante, è stato sicuramente quello di rendere consapevoli dei giovani futuri designer dell'importanza del loro stesso patrimonio, materiale e immateriale, di fornire loro una serie di strumenti per poter attingere ad esso in modo da perpetuarlo e quindi conservarlo.

In questo processo, il designer, nel farsi medium, ossia nel farsi attraversare e nel catalizzare le suggestioni e i valori che provengono dalle diverse discipline, dalle comunità locali, dal mercato, lascia passare molto di sé. Il progetto comporta di per sé una trasformazione ed il prodotto ne diviene la sintesi, sintesi che non è mai la somma delle parti, ma qualcosa di completamente nuovo.

Così amuleti in ceramica e semi, che rimandano a rituali apotropici che affondano le loro radici nell'Africa subsahariana, vengono chiusi in sacchetti di seta in cui sono ricamate frasi beneauguranti. Il gioco della trottola che accomuna i bimbi di tutte le terre che sia affacciano sul Mare di Mezzo, diviene l'ispirazione per una serie di lampade realizzate da un artigiano liutaio che utilizza la sua tecnica specialistica, che ormai sta scomparendo, per un nuovo tipo di oggetto. Le architetture misteriose di Tataouine – scenario, fra l'altro, di *Star Wars* – divengono un gioiello che mette insieme la ceramica ed il metallo. Un tipico dessert tunisino, il *Balouza*, suggerisce un servizio in ceramica e metallo in cui le piccole ciotole, che devono essere tenute in mano come una coppa, prendono straordinariamente la forma di un altro dolce siciliano, le *minne di Santa Rosalia*. E ancora, per salvaguardare la tradizione orale e i racconti regionali, un'allieva particolarmente dotata nel disegno, ha pensato di progettare un teatrino in legno con le scene ed i personaggi principali di ogni racconto, in cui genitori e bambini potranno rappresentare le storie con marionette.

Ognuno di questi progetti è un racconto in cui i giovani designer, nel concepirli, hanno tentato di esprimere la riflessione attorno alla loro stessa identità tunisina e mediterranea per dare vita a degli oggetti che rappresentassero questo percorso.

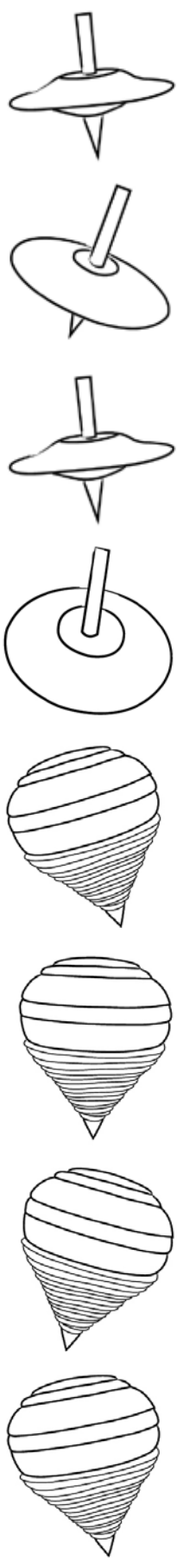
Portare questo racconto in uno dei Musei più importanti del Mediterraneo, il Museo del Bardo, è sicuramente una sfida ambiziosa, come ambizioso è stato questo progetto nel cercare di far dialogare passato e presente dialetticamente, cercando i punti di contatto più che quelli in conflitto.

Di qui la scelta di affidare questo desiderio alle parole ed alle opere di uno fra i più grandi designer al mondo, Ettore Sottsass, che quasi cinquant'anni fa aveva intravisto nelle ceramiche, e

con esse negli straordinari oggetti della tradizione, un modo di portare luce in un mondo di tenebre: "Guardate le ceramiche e c'è tutto, come nelle poesie e nelle canzoni. C'è tutto e basta. Ci sono gli uomini senza divise e senza armi, seduti a chiacchierare con le ragazze, a bere il caffè, a mangiare la frutta, a guardare i fiori, a curare i pesci e anche a tenere nelle mani un oggetto prezioso – al tempo della primavera e al tempo dell'autunno, con la coscienza rara che è primavera e che è autunno".

Al centro della sala punica, là dove sono esposti i capolavori dell'arte cartaginese, alle origini della civiltà mediterranea che ci accomuna tutti, allora, un totem in ceramica di Sottsass, che evocando archetipi arcaici o immaginari, sembra proprio voler simboleggiare questo dialogo tra antichità e presente sciogliendo qualsiasi conflitto, sintetizzando le contraddizioni della modernità in una sottile ironia.















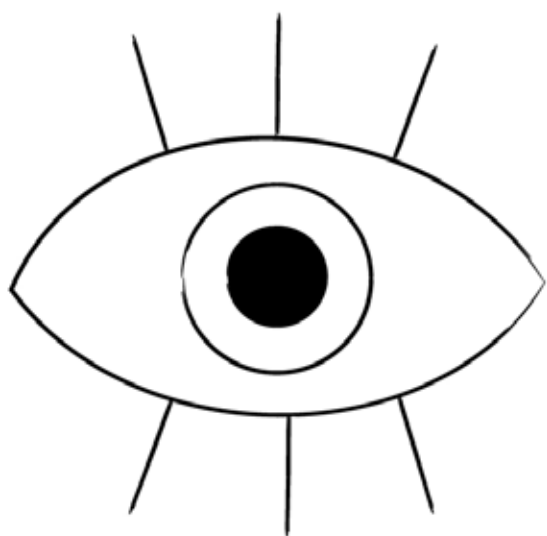










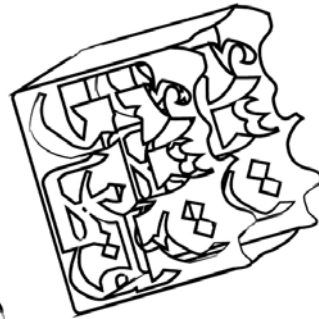
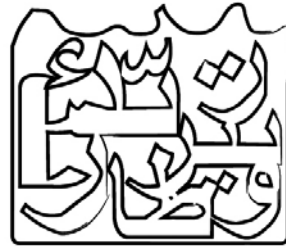
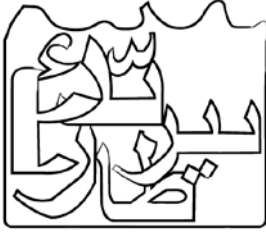
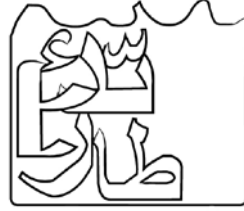
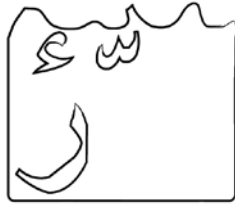




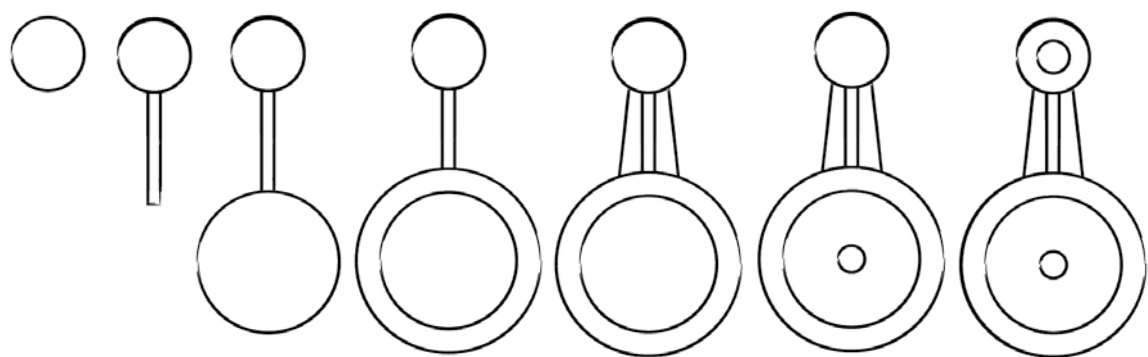














قديم الزمان

Once upon a time

Il était une fois...

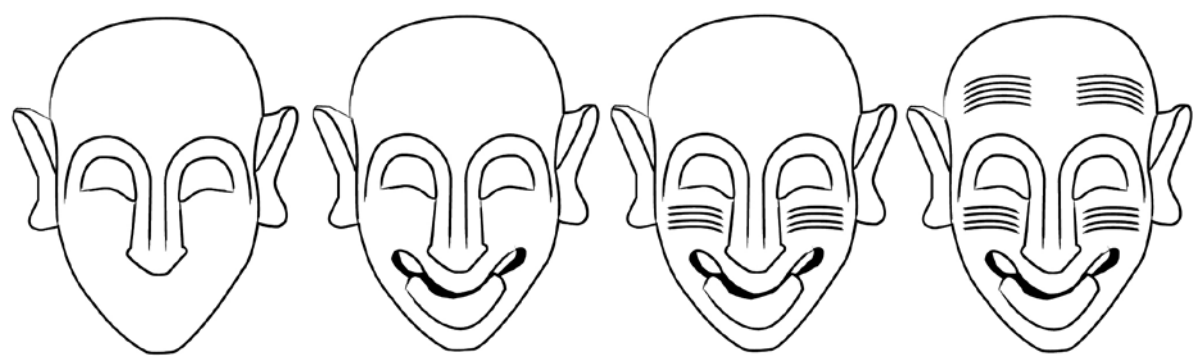




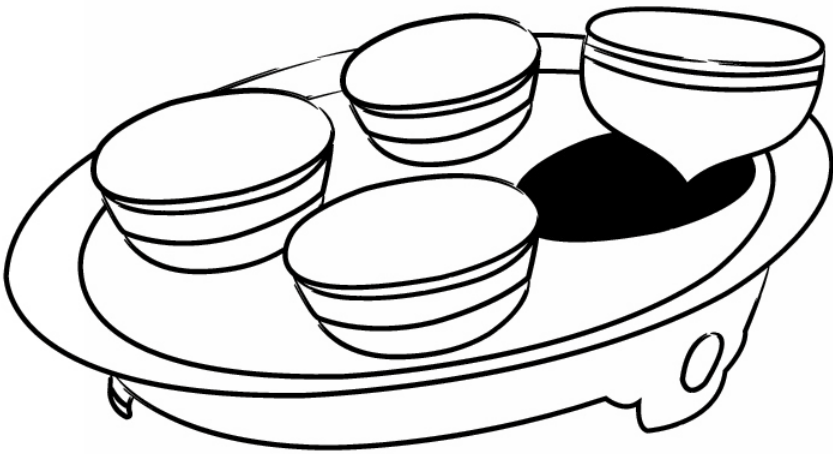
كان يا مكان في

...  
C'era una volta...



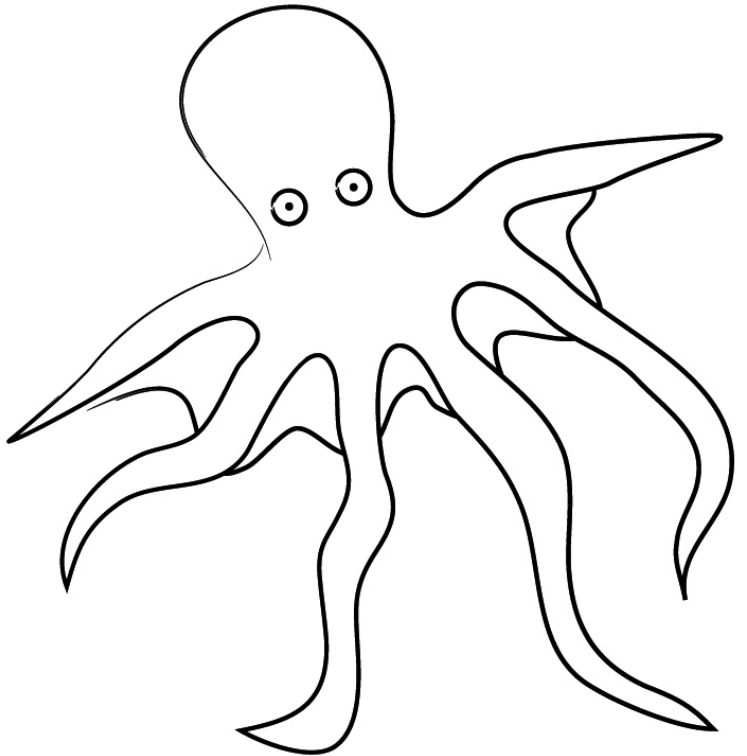
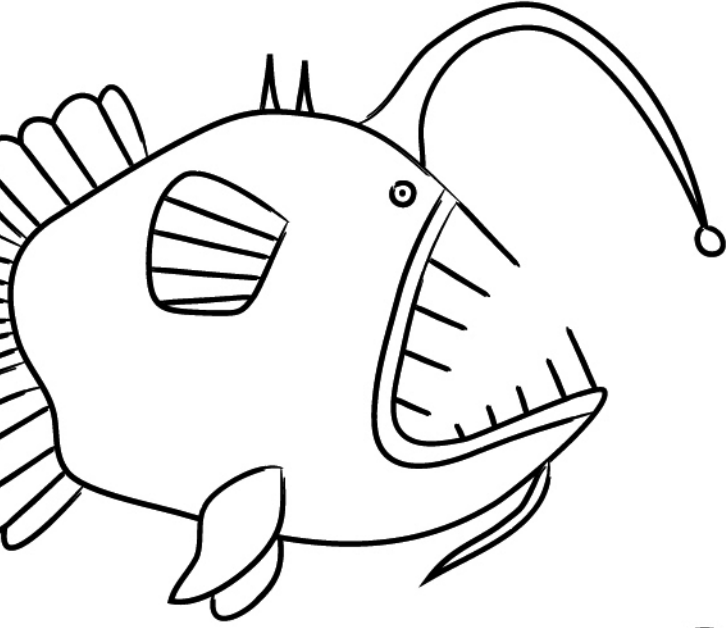
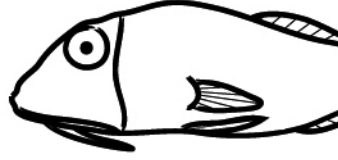
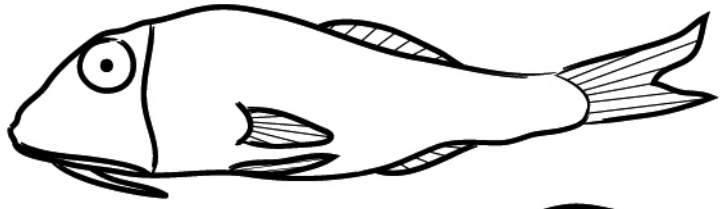






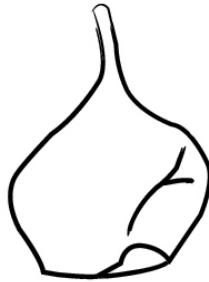
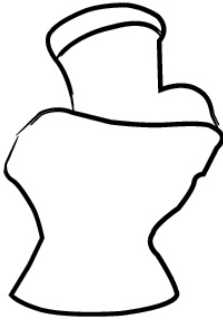
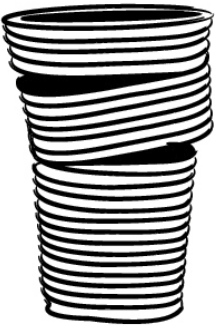
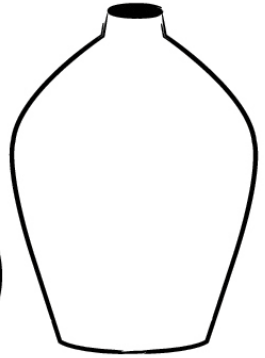
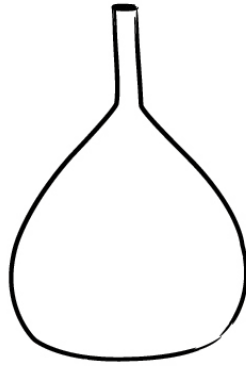
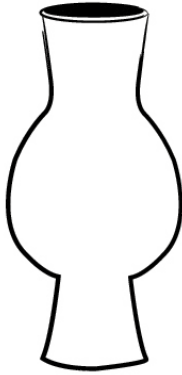
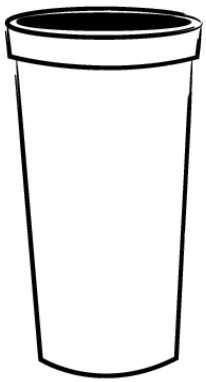














**Zarbout**  
Marwa Fehri



**lelet lksour**  
Tarek Turki



**Amulette**  
Hela Bouazza



**Spiral**  
Ferida Daboussi  
Rahma Arous  
Onsi Ben Jeddi  
Eya Ben Hafsa  
Badra Jenane



**El sanaa**  
Ons ben jeddi



**Losange Gourmand**  
Emnah Soussou



**Les trois Gorgones**  
Marwa Fehri



**La cruche**  
Nessrine Smiri



**Recreate**  
Rahma Elajouz



**Carnita**  
Moez jbeli



**Lueur**  
Omar chelbi



**Hekayet**  
Dhouha Jbebli



**Moms**  
Hela Ben Nejeh



**Vases**  
Thouraya hamdi



**L'ornement**  
Emna Hajji



**Saffer**  
Abir Krichi



**Dumm Sissi et Herfetna**  
Eya ben hafsa



**Héritage**  
Badra Jenane



**Crafts**  
Wided Nasraoui



**Elamma**  
Farida Dabboussi



**Le tapis autrement**  
Wassim Ghrairi  
Mkadmi Sabrine  
Marwa Nasraoui  
Thameur Saihi  
Dhouha Jbabli



**Taola**  
Badra Jenane

## Production

avec la contribution de *ERASMUS + Project 3D | Design pour le Développement Durable des productions artisanales locales en Tunisie*

## Partenaires

Università degli Studi di Firenze | DIDA Dipartimento di Architettura, Universitat de Barcelona | Secció Disseny de la Facultat de Belles Arts, Politecnico di Torino, Escola Superior Gallaecia, Centro Sperimentale del Mobile, Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design Université de la Manouba, Institut Supérieur des Beaux-Arts de l'Université de Sousse, Institut Supérieur des Arts et des Métiers de Kasserine de l'Université de Kairouan

## Commissaires de l'exposition

Maria Vittoria Longhi, Saverio Mecca, Giuseppe Lotti, Debora Giorgi, Anna Calvera, José Vicente, Francesca De Filippi, Anis Semlali, Mongi Souayed, Abdellatif Bouzidi, Irene Burroni

## Direction scientifique du catalogue

Giuseppe Lotti, Debora Giorgi

## Conception de l'exposition

Giuseppe Lotti, Valentina Frosini, Debora Giorgi

## Réalisation

Laboratorio di Design per la Sostenibilità  
DIDA Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze

## Conception vidéo

Valentina Frosini

## Réalisation vidéo

Stefano Fomasi e Claudio Fanetti | The Fake Factory  
*Musiques*: Stefano Saletti e Banda Ikona

## Conception graphique

Susanna Cerri | Laboratorio di Comunicazione e Immagine  
DIDA Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze

## Recherche des images et vidéos

Daniela Forte avec la contribution de Marwa Fehri, Omar Chelbi

## Illustrations

Linda Bonacchi, Ambra Quercioli

## Traductions

De l'Italien vers le Français: Elena Mandozzi, Luigi Genta  
Du Portugais vers le Français: Teresa Correia

© 2016 **DIDA** Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze

ISBN 9788896080597

Ils ont participé:

## Etudiants

Rahma Arous, Jihene Badra, Eya Ben Hafsa, Ons Ben Jeddi, Hela Ben Nejah, Hela Bouazza, Omar Chelbi, Ferida Dabboussi, Rahma Elajouz, Marwa Fehri, Wassim Ghrairi, Emna Hajj, Kamdi Thouraya, Douha Jebabli, Moez Jebali, Abir Nasraoui, Nessrine Smiri, Emnah Soussou, Tarek Turki, Sabrine Mkadmi, Thameur Saihi, Ahmed Kalili

## Professeurs et techniciens

Hayla Meddeb, Azza Rajhi, Raimundo Gomez, Med Marouen Mbarki, Carlos Jiménez, José Vicente, Nader Boukadil, Simona Della Rocca, Francesca De Filippi, Valentina Frosini, Debora Giorgi, Giuseppe Lotti, Afef Jmal, Hejer Barbouch, Mouna Mejdi, Naoufel Abbes, Neila Jendoubi, Leonardo Chiesi, Ana Duque, Alice Cappelli, Paolo Costa, Insaf Khaled, Yosser Halloul, Francesca Tosi, Alessia Brischetto, Fethi Mhamdi, Saverio Mecca, Med Ali Achouri, Rym Albouchi, Teresa Correia, Omar Blibech, Makram Arfaoui, Irene Burroni, Ahlem Hayfa Ben Thabet, Anna Calvera, Imene Kechida, Rosa Povedano, Francesca Piñol, Marcello Scalzo, Corrado Carbonaro, Jean Marc Tulliani, Roberto Giordano, Sadok Zaiene, Rym Ben Cheikh, Myriam Ouni, Simonetta Pagliolico, Andrea Mecacci, Gracia Costa, Nadia Ghammouri, Awatef Mansour, Amima Khadimallah, Khayreddine Ben Hlima, Alya Makhlof, Marika Macchi, Gioi Gonnella, Laura Cammilli, Laura Moretti

## Artisans:

### Village de l'artisanat de Denden

Karim Bayram, Nouredine Gasmî, Taher Ben Hamed, Semi Ayadi, Mariem Triki, Rchid Sahbi, Katia Sayari, Mohamed El Fekhi, Wisseem Hammami, Abdellatif Bellasfar, Hédi Arfaoui, Mohamed Hammami, Faouzi Ahmed, Mohamed Bou Haffana, Ali Kilani, Amira Gaaloul, Mehdi Damoussi  
Un remerciement particulier à Salah Amamou, Président de la FNA pour la coordination des artisans du village de l'artisanat de Denden

### Kasserine

Wahida Saadi, Jimaa Chakhari, Limem Harmassi, Najet Omri, Morad Omri

### Sousse

Whalid Ja Wahdou  
Atelier: Ceraghit, Ceramika, Zen Ceramique

### Sejnane

Troudi Zouheir, Saidani Lamia, Troudi Khadouja, Troudi Najoua, Coordonnés par Nejib Jaouani

## Remerciements

ONAT | Office National de l'Artisanat Tunisien  
FNA | Fédération Nationale de l'Artisanat  
COSPE | Cooperazione per lo Sviluppo dei Paesi Emergenti  
ARPEK | Association Régionale de Protection de l'Environnement Kasserine



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA



المعهد العالي للعلوم  
والتكنولوجيا  
والتصميم  
البيئي  
البيئي  
والتصميم  
البيئي  
والتصميم  
البيئي

ECOLE SUPERIEURE  
DES SCIENCES  
ET TECHNOLOGIES  
DU DESIGN



POLITECNICO  
DI TORINO



Universitat de Barcelona

escola  
superior  
gallaecia





**MIRABILI**  
*Arte d'Abitare*



