

Les Lendemain **d'hier**





Les Lendemain d'hier

Lesley Johnstone

Avec la collaboration de Philip Ursprung

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 21 mai au 6 septembre 2010

Les Lendemain **d'hier**

Dix artistes revisitent l'architecture et le design modernistes

Nairy Baghramian

Arni Haraldsson

Iñigo Manglano-Ovalle

Dorit Margreiter

John Massey

Toby Paterson

Paulette Phillips

Tobias Putrih

Simon Starling

David Tomas



H126
SPECIFIC
ELEVATOR

H126





Les Lendemains d'hier

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 21 mai au 6 septembre 2010.

Commissaire :
Lesley Johnstone

Adjointe à la commissaire :
Marjolaine Labelle

Éditrice déléguée :
Chantal Charbonneau

Biographies :
Martine Perreault

Révision et lectures d'épreuves :
Olivier Reguin, Judith Terry

Traduction :
Colette Tougas

Conception graphique :
Zab Design & Typography Inc.

Impression :
Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2010

Dépôt légal : 2010
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de
Bibliothèque et Archives nationales du
Québec et Bibliothèque et Archives
Canada

Johnstone, Lesley
Les Lendemains d'hier

Catalogue d'une exposition tenue au
Musée d'art contemporain de Montréal
du 21 mai au 6 sept. 2010.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23939-9

1. Modernisme (Art) - Expositions.
2. Installations (Art) - Expositions.
I. Ursprung, Philip. II. Musée d'art
contemporain de Montréal. III. Titre.

N6498.I56J63 2010 709.05074'71428
C2010-940858-6F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution
ABC Livres d'art Canada/
Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest,
bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Table des matières

8	Avant-propos
10	Foreword Paulette Gagnon
14	Le filon du modernisme
32	Mining Modernism Lesley Johnstone
60	Le design absorbera-t-il l'art ?
60	Will Design Absorb Art? Philip Ursprung
70	Nairy Baghramian
76	Arni Haraldsson
84	Iñigo Manglano-Ovalle
88	Dorit Margreiter
94	John Massey
100	Toby Paterson
108	Paulette Phillips
116	Tobias Putrih
122	Simon Starling
128	David Tomas
138	Biographies
146	Liste des œuvres

Avant-propos

Riche et diversifiée, l'exposition *Les Lendemain d'hier* propose un concept inédit par sa façon de nous dévoiler les stratégies d'appropriation, de recouvrement ou de dialogue inhérentes aux œuvres des dix artistes québécois, canadiens et internationaux qui y participent. Il existe indubitablement un principe de cause à effet dans les démarches de ces artistes. Les multiples rapports à l'architecture, au design et au modernisme qui y sont exploités révèlent partiellement une réactualisation, génèrent une réinterprétation et opèrent un déplacement de la valeur esthétique qui ne réside plus tant dans l'objet proposé que dans l'ensemble des médiations autorisées entre l'œuvre elle-même, ses références et le contexte actuel. Par sa capacité à imprégner notre esprit d'une pensée, d'une présence, d'un objet ou d'un lieu, l'exposition *Les Lendemain d'hier* entend attirer notre attention sur plus d'un monde en un seul, comme lorsqu'il s'agit de voir quelque chose, d'entendre quelque chose et enfin de dire quelque chose. Les œuvres sont indissociables de ce lien car elles sont réflexion, critique et création. Elles résonnent dans ce processus ; qui plus est, elles nous donnent les outils d'une investigation dans ce circuit d'échanges. C'est une lecture à la fois personnelle et transversale qui nous est ici proposée, et résolument actuelle.

Plus globalement, ce regroupement d'œuvres s'est construit à partir d'un questionnement sur les arts visuels qui ciblent des expériences reliées à d'autres formes d'art, telles l'architecture et le design principalement, que ce soit en relation avec des individus, des objets ou des projets proprement dits. Il aurait pu être tentant d'aborder le sujet de cette exposition par la mémoire, les traces, les souvenirs écrans, les représentations d'un passé révolu ; mais il n'en est rien, et c'est plutôt sous l'angle d'un regard vers un futur que les rapprochements sont faits et que les liens entre ces formes d'art nous dévoilent un univers dans lequel nous vivons. Les artistes puisent dans le passé vu comme une référence en perpétuel mouvement, toujours différente et changeante. La cohérence des œuvres s'affirme par cette perception des choses, un outil permettant d'explorer de nouvelles facettes d'un art tout en étant attentif à la complexité des implications sociales, culturelles, esthétiques ou autres.

En outre, cette exposition rappelle l'importance d'aborder autrement l'ampleur des références et des influences qui nourrissent les démarches de chacun des artistes : Nairy Baghramian, Arni Haraldsson, Iñigo Manglano-Ovalle, Dorit Margreiter, John Massey, Toby Paterson, Paulette Phillips, Tobias Putrih, Simon Starling et David Tomas, dont les pratiques ne se limitent pas aux êtres, aux objets ou aux concepts, mais privilégient également des expérimentations qu'ils partagent avec nous : cette idée, en tant qu'actualisation de la mémoire culturelle dans l'expérience présente, explore l'insaisissable frontière entre les arts et paraît pour ainsi dire hors du temps. Le résultat de ce regroupement d'œuvres est une exposition fascinante qui se déploie dans un rapport d'interrogation du contexte où elles s'inscrivent, une exposition qui ouvre un nouveau point de vue sur l'art, où ses aspects singuliers peuvent se décliner autrement.

Prétexte ou point de départ pour évoquer plus largement les préoccupations et les perceptions inhérentes au contenu des œuvres de l'exposition, le Musée diffuse, en complément, un programme de films conçu par Hajnalka Somogyi et qui regroupe les artistes suivants : Johanna Billing, Ursula Mayer, Sadie Murdoch, Domènec, Terence Gower, Pia Rönicke et Judi Werthein.

Nous désirons remercier très chaleureusement tous les artistes qui se sont engagés pour permettre la réalisation de cette exposition. Pour leur précieuse collaboration, nous remercions les équipes des galeries Max Protetch et Casey Kaplan à New York ; The Modern Institute/Toby Webster Ltd à Glasgow ; Galleria Franco Noero à Turin ; Neugerriemschneider à Berlin ; Diaz Contemporary et Georgia Scherman Projects à Toronto, ainsi que tous les prêteurs qui ont généreusement accepté de se départir de leurs œuvres durant cette exposition. Notre gratitude va aussi à Philip Ursprung pour sa contribution au catalogue. Notre reconnaissance s'adresse également à la commissaire Lesley Johnstone qui, avec sagacité, a su rassembler toutes ces œuvres de ces artistes d'ici et d'ailleurs et faire en sorte que la visite de cette exposition soit pour nous tous une expérience culturelle fort enrichissante.

Paulette Gagnon
Directrice

Foreword

Based on an innovative concept, the exhibition *Yesterday's Tomorrows* unveils the strategies of appropriation, recovery and dialogue central to works by ten Quebec, Canadian and international artists — with complex and wide-ranging results. There is an evident cause and effect mechanism operating in these artists' practices. The many links to architecture, design and Modernism they exploit are conveyed through re-actualization, reinterpretation and a displacement of aesthetic value, which resides no longer exclusively in the object presented but in the ensemble of mediations effectuated between the work, its references and the contemporary context. Through its capacity to fill our minds with a thought, a presence, an object or a place, *Yesterday's Tomorrows* focuses attention on the many different facets of a single world, the myriad things it can make us see and hear, the myriad things it can say. Embedded in this relationship, the works resonate from a process of reflection, criticism and creation. They give us the tools, moreover, to explore this network of exchange. The reading we are offered is at once personal, transversal and decisively contemporary.

Broadly speaking, the works on view are grounded in an exploration through the visual arts of experiences related to other art forms — mostly architecture and design — that have been generated by particular individuals, objects or projects. Another possible approach to the exhibition's theme would have been to follow the avenue of recollections and traces, of screen memories and images of the past. But here, the view is quite other: the comparisons made in the show and the links between different art forms it creates are directed towards the future, revealing a world we ourselves inhabit. The artists delve into the past, using it as a perpetually mutating motherlode, ever different, ever new. This shared perspective, source of a marked overall coherence, is a tool that permits fresh investigation of a specific art form while remaining sensitive to the complexity of implications — social, cultural, aesthetic — invoked.

This exhibition is also a reminder of the importance of taking a different approach to the diverse references and influences that nourish each artist. The practices of Nairy Baghramian, Arni Haraldsson, Iñigo Manglano-Ovalle,

Dorit Margreiter, John Massey, Toby Paterson, Paulette Phillips, Tobias Putrih, Simon Starling and David Tomas are not centred only on individuals, objects or concepts, but also on the experimentations they share with us: the principle idea — the actualization of cultural memory in present experience — explores the imperceptible boundaries between the arts in a space that is seemingly timeless. This selection of works results in a fascinating exhibition that establishes an interrogatory relationship with the contexts from which they arose, an exhibition that opens a new perspective on art, whose singularities are consequently displayed in new ways.

To conjure on an even wider scale the preoccupations and perceptions inherent to the works on view, the Musée is screening a complementary programme of films selected by Hajnalka Somogyi that feature the work of artists Johanna Billing, Ursula Mayer, Sadie Murdoch, Domènec, Terence Gower, Pia Rönicke and Judi Werthein.

We extend our warmest thanks to all the artists, whose commitment has made this exhibition possible. Our gratitude goes too, for their invaluable assistance, to the following: the staffs of the Max Protetch and Casey Kaplan galleries in New York; The Modern Institute/Toby Webster Ltd in Glasgow; Galleria Franco Noero in Turin; Neugerriemschneider in Berlin; Diaz Contemporary and Georgia Scherman Projects in Toronto; and all the lenders who have generously agreed to part with their works for the duration of the exhibition. We are also most grateful to Philip Ursprung, for his contribution to the catalogue, and to the exhibition's organizer, Lesley Johnstone, who has skilfully and successfully assembled works from artists near and far to offer visitors a highly enriching cultural experience.

Paulette Gagnon
Director





Le filon du modernisme

Lesley Johnstone

« À quand remonte le modernisme? », demandait le théoricien marxiste Raymond Williams en 1987¹. « Qu'était-ce que le modernisme? », s'interrogeait une exposition récente au Victoria and Albert Museum de Londres². « La modernité est-elle notre antiquité? », s'enquérissait la *Documenta 12*, tenue en 2007³. « Le plus frustrant dans son imprécision, le plus difficile à situer dans le temps de tous les grands concepts ou "ismes"⁴ », le modernisme a été le grand mouvement du XX^e siècle en art, en architecture, en design, en littérature et en musique. Par contre, la manière dont il a façonné chacune de ces disciplines, les formes qu'il a prises, les aspirations et les affiliations politiques de ses protagonistes ainsi que les trajectoires empruntées par ses différentes histoires de par le monde sont étonnamment diverses.

En 1984, dans une anthologie conçue à la manière d'un recueil postmoderne, Brian Wallis déclarait : « Le modernisme a été le grand rêve du capitalisme industriel, une idéologie idéaliste qui a cru dans le progrès et a tenté de créer un nouvel ordre. » Mais, poursuivait-il, « le modernisme s'est épuisé ; ses produits autrefois provocateurs ou scandaleux reposent ensevelis dans les institutions culturelles qu'ils ont autrefois menacées ou offensées⁵ ».

Aujourd'hui, cette affirmation sur l'épuisement du modernisme semble aussi lointaine que l'utopisme de ses premiers défenseurs. Nous en sommes à un moment de notre histoire culturelle où les préceptes du modernisme et, de fait, du postmodernisme, en tant que projets sociaux, critiques et culturels, font l'objet d'une analyse intense de la part d'innombrables artistes et commissaires, philosophes et écrivains, critiques et historiens. L'idée de la

présente exposition a été déclenchée par deux questions étroitement liées : Pourquoi autant d'artistes contemporains retournent-ils aux formes, aux idées et aux aspirations du début du modernisme ? Et pourquoi autant d'entre eux, usant de stratégies résolument postmodernes, inscrivent-ils leur œuvre dans celle d'un autre artiste ?

Les Lendemains d'hier réunit les œuvres de dix artistes québécois, canadiens et internationaux qui revisitent le modernisme, non pas de manière générale en y apposant une grille historique et théorique, mais plutôt en engageant une conversation ou en établissant un dialogue discursif avec un architecte ou un designer moderniste en particulier : Nairy Baghramian avec Janette Laverrière ; Arni Haraldsson avec Ernő Goldfinger ; Iñigo Manglano-Ovalle avec Mies van der Rohe ; Dorit Margreiter avec John Lautner ; John Massey avec Hart Massey ; Toby Paterson avec Basil Spence ; Paulette Phillips avec Eileen Gray ; Tobias Putrih avec Buckminster Fuller ; Simon Starling avec Poul Henningsen ; et David Tomas avec Ludwig Wittgenstein.

Chaque artiste raconte l'histoire d'un objet, d'un bâtiment ou d'une approche théorique. L'œuvre contemporaine ne *contient* pas seulement l'histoire de l'original — y compris son inscription dans un contexte social et son importance dans le canon moderniste —, mais elle lui ajoute aussi une signification supplémentaire. Les artistes s'intéressent à la transmission du projet artistique d'un autre créateur. Ils mettent en cause la mémoire culturelle et entament des conversations qui traversent le temps et les genres. Ils observent ce qui arrive aux formes, aux signes et aux symboles lorsqu'ils

sont extraits de leur cadre original et transposés dans un autre temps et en un autre lieu. Ils posent un regard sympathique sur une ère durant laquelle les idéaux utopiques étaient encore possibles, en évitant à tout prix la nostalgie, en reconnaissant les ratés de l'époque et en mettant en relief ses contradictions. Ils réfléchissent au chemin parcouru pour en arriver où nous en sommes aujourd'hui et à l'héritage significatif et durable de ces premiers projets modernistes. Certains revisitent des monuments phares créés par des maîtres modernistes comme Mies, Lautner, Henningsen et Fuller ; d'autres s'intéressent à des figures périphériques ou négligées comme Massey, Wittgenstein, Laverrière et Gray ; d'autres, enfin, portent leur attention à des mal-aimés comme Goldfinger et Spence.

Qu'est-ce que le modernisme ?

Dans le domaine du design (architecture, ameublement et design industriel), le modernisme est associé à des objets fonctionnels séduisants, à d'élégantes maisons en verre et en acier, à des projets d'urbanisme à grande échelle, à des HLM et à des gratte-ciel en béton. Il constitue un projet social inachevé, fondé sur une croyance utopique dans le pouvoir de la machine et dans le potentiel de la technologie industrielle pour créer un monde meilleur, lequel s'accompagne d'une vision claire du rôle possible de l'art, de l'architecture et du design dans la création de ce monde. Le modernisme a embrassé l'abstraction et l'unité entre tous les arts, tout en rejetant l'histoire et la tradition, l'ornement et la décoration.

En arts plastiques, la définition offerte par Clement Greenberg de la peinture moderniste, et qui fait autorité, selon laquelle « l'utilisation des méthodes qui caractérisent une discipline pour critiquer la discipline en soi, non pas pour la bouleverser mais de manière à la retrancher plus fermement dans son champ de compétence⁶ », a évacué la plupart des idéaux sociaux et politiques qui animaient les premiers modernistes. Sa prédilection pour le formalisme esthétique de même que son indifférence à la relation entre art et société ont fait que ces opinions ont été contestées par les praticiens et praticiennes des mouvements post-minimaliste, environnementaliste, féministe et de la performance des années 1960, ainsi que par l'art et la critique postmodernes depuis le début des années 1970.

De plus, une bonne part de l'héritage du modernisme dans son ensemble a été rejetée : son divorce entre l'individu et l'histoire ; son ancrage dans le progrès par les grandes idées et les grands maîtres ; l'inhumanité de certains de ses projets achevés ; ses idées grandioses basées sur la technologie et sa manipulation centralisée des structures sociales. Néanmoins, l'impulsion à revisiter la démarche moderniste est présentement répandue. Est-ce un reflet du désir de reprendre contact avec les idéaux utopistes après des décennies

d'idéologie réactionnaire et de marchandisation débridée de l'art ? Ou est-ce la nostalgie d'une période où l'art, l'architecture et le design proposaient un véritable projet social, nostalgie qui s'accompagne du constat troublant de la distance parcourue depuis lors ? Ou encore, comme l'avance Mark Lewis, est-ce le besoin de comprendre l'attrait de ces formes issues d'un passé récent — mais devenues si soudainement « historiques » —, besoin déclenché par leur désintégration et leur déclin⁷ ? La mondialisation sans précédent des sphères de l'art et de la culture et la « découverte » des multiples modernismes locaux qu'elle a générés partout dans le monde, ont sans aucun doute contribué au renouvellement de son attrait⁸.

Le recours à des stratégies habituellement associées au postmodernisme — comme le bricolage et le montage, la citation et l'appropriation, la juxtaposition et la fragmentation — est récurrent dans le travail de plusieurs artistes qui revisitent le modernisme. Ils semblent toutefois employer ces stratégies de manière fort différente des artistes postmodernes des années 1970 et 1980. L'ironie et la parodie, par exemple, sont complètement absentes des œuvres que nous avons sélectionnées, tout comme le cynisme et la fixité anhistorique qui ont marqué ces décennies. Ces travaux contemporains sont conceptuels et critiques (la critique institutionnelle est incorporée à leur structure même) et ils reconnaissent les échecs et les contradictions du passé, mais ils véhiculent également une impression d'humanité et sont clairement empreints de la conviction que l'art participe à un plus vaste projet social, sans aucun doute en raison de la structure dialogue/conversation qu'ils adoptent.

Mieke Bal, avec son idée que les œuvres d'art contemporain sont des « objets théoriques » qui « théorisent » l'histoire culturelle, pourrait nous aider à comprendre les enjeux des travaux présentés dans cette exposition⁹. Même si Bal s'intéresse au Caravage et au baroque (contemporain), son analyse des processus culturels qui intègrent le passé dans le présent, sa compréhension de l'art comme engagement critique et sa notion de l'image visuelle comme participante active au dialogue culturel sont d'une grande pertinence. Elle considère que l'art est inévitablement engagé dans une reprise dynamique de ce qui l'a précédé et elle présente l'art contemporain comme une forme de « philosophie culturelle ». Fondant son argumentation sur les notions de citation et d'intertextualité, Bal propose l'idée d'une « textualité visuelle », par laquelle l'artiste recycle des formes issues d'œuvres antérieures en utilisant « le texte dont l'élément emprunté s'est évadé, tout en reconstruisant un nouveau texte à partir des débris¹⁰ ». Il y a là un processus de « supplémentation » qui ne remplace pas l'image originale, mais y ajoute.

IÑIGO MANGLANO-OVALLE, *Le Baiser/
The Kiss* (vue de l'installation), 2000



La maison moderniste

À toit plat, sans ornement, géométrique et fonctionnelle, la maison moderniste a été l'un des premiers sites où s'est jouée la vision moderniste. Conçue pour offrir un nouveau mode de vie aux masses, elle a matérialisé les idéaux de réforme sociale chers aux premiers protagonistes du mouvement. Le fait qu'un grand nombre de ces résidences aient été commandées par de riches mécènes n'est que l'une des contradictions abordées par Iñigo Manglano-Ovalle, Dorit Margreiter, John Massey et David Tomas.

Filmé sur le site même de la maison Farnsworth (1945–1951) de Mies van der Rohe, *Le Baiser/The Kiss* de Manglano-Ovalle est d'abord un hommage — c'en est aussi un examen — aux préceptes du modernisme illustrés par cette construction exemplaire en verre et en acier¹¹. La projection vidéo en boucle montre deux personnages de part et d'autre d'un mur de verre. À l'extérieur, l'artiste en salopette grise s'applique à nettoyer une fenêtre allant du sol au plafond, alors qu'à l'intérieur une jeune femme munie d'un casque d'écoute se tient devant une console, apparemment en train de composer de la musique. Chacun des personnages est inconscient de la présence de l'autre, malgré la transparence du mur qui les sépare. La trame sonore passe constamment de l'extérieur, avec le bruissement des feuilles et le grincement de la raclette, à la musique électronique qui remplit l'intérieur, ce qui a pour effet de souligner la distance entre les deux univers. L'absence totale de communication entre les deux personnages évoque le conflit légendaire entre Mies et sa cliente, la docteure Edith Farnsworth, sur le design de la maison et son budget final. Mies voyait dans ce projet l'occasion de donner forme à sa vision de l'architecture moderne. Les murs vitrés, les matériaux fabriqués en série, la lisibilité externe ainsi que l'espace libre et ouvert étaient conçus pour favoriser un rapport nouveau avec la nature qui donnerait à l'esprit humain la liberté requise pour s'épanouir à l'ère moderne. Madame Farnsworth éprouvait toutefois de la

difficulté à vivre dans cette maison, disant qu'elle s'y sentait constamment exposée au monde extérieur et qu'elle ne pouvait se cacher nulle part. Le bâtiment est en fait devenu un fantôme en architecture moderne puisqu'il matérialise le conflit entre les idéaux et les aspirations de ses défenseurs et la réalité vécue par ses utilisateurs. Manglano-Ovalle est attentif à cette histoire, et il exprime cette relation de haine et d'amour souvent associée au design moderniste en introduisant dans l'œuvre une onde érotique qu'il transmet par sa manière de caresser la surface du monument — où l'on devine le potentiel d'une rencontre entre les deux protagonistes. Un ensemble d'oppositions — intérieur et extérieur, homme et femme,

public et privé, nature et architecture, élite et classe ouvrière, transparence et opacité — fait écho aux paradoxes inhérents à l'architecture elle-même.

Dorit Margreiter explore les mondes interconnectés du cinéma et de l'architecture moderne dans une installation sur support filmique 16 mm, intitulée *10104 Angelo View Drive*. Le cadre — la maison Sheats-Goldstein, construite par John Lautner en 1963 — est peut-être familier aux cinéphiles puisqu'il a servi de résidence aux méchants ou aux désaxés dans *The Big Lebowski*, *Charlie's Angels* et *Mulholland Drive*. Ici, comme dans toute sa production, Margreiter « explore soigneusement son site de manière à visualiser tous les aspects des structures de pouvoir politique et commercial qui y sont incorporés. L'artiste s'empare de l'espace, trace les lignes de chacun des éléments architecturaux et lui permet de devenir une métaphore, proche du signe, de sa propre histoire¹². » Le film se compose d'une succession de plans essentiellement statiques dont le premier montre Los Angeles profilée contre le ciel, vue de loin à travers des panneaux de verre coulissants, alors qu'un autre nous entraîne ensuite dans la maison, à la piscine et dans les jardins environnants, nous amenant à découvrir un genre bien particulier de garçonnière. Entièrement construite en béton, la maison est un monde imaginaire high-tech où des murs vitrés contrôlés à distance s'ouvrent et se ferment en glissant, où toits et planchers apparaissent et disparaissent, et où une télévision s'élève du sol comme par enchantement. Margreiter exploite la qualité cinétique de l'architecture et crée ainsi une tension entre elle et la stratégie de la caméra stationnaire qu'elle emprunte au film documentaire. Ce contraste entre mouvement et immobilité donne l'impression que des choses étranges se produisent hors champ, impression qui est rapidement confirmée par des inserts mettant en vedette un groupe de performance



DORIT MARGREITER, *10104 Angelo View Drive*, 2004



JOHN MASSEY, *Phantoms of the Modern/*
The Kiss, 2004

queer de Los Angeles, Toxic Titties, dont les membres organisent une orgie dans la chambre à coucher, établissent un laboratoire de science-fiction dans la cuisine, s'ébattent dans la piscine et, de manière générale, mettent les lieux sens dessus dessous. La sexualité latente de l'architecture est explicitée, tout comme l'intention de la cinéaste, en tant qu'artiste féministe conceptuelle, de révéler les structures du pouvoir — démarche inhérente à ses modes de production et de représentation. En entremêlant fantasme, fiction, réalité et illusion, l'œuvre transforme cette icône hollywoodienne du modernisme tardif en simple décor pour films à grand succès ou en terrain de jeu pour gens riches et célèbres.

La série de photographies de John Massey intitulée *Phantoms of the Modern* est également traversée d'un malaise sexuel et psychologique. Comme pour plusieurs de ses travaux, l'artiste traite la photographie comme un décor dans lequel il insère sa propre subjectivité, ses souvenirs et ses fantasmes. Les lignes pures de la maison moderniste que son père Hart Massey a construite pour sa famille en 1959, deviennent une sorte de paysage mental dans lequel l'artiste affronte ses ancêtres biologiques et artistiques. John Massey a grandi dans cette maison inspirée de Mies, et son retour sur le lieu pour son projet de 2004 lui a révélé non seulement la magnifique cohésion de cette architecture, mais aussi quelque chose qu'il avait ressenti enfant : le fait que, malgré sa perfection formelle (ou en partie à cause d'elle), cette maison ne fut jamais un foyer. Comme pour la maison Farnsworth de Mies, la transparence et l'attention presque maniaque portée au détail ont produit un bâtiment difficile à vivre pour la famille, une demeure que sa mère n'a jamais aimée « parce qu'elle ne pouvait pas déplacer un vase sans la permission de son père¹³ ». Massey déstabilise l'espace hautement articulé de la maison paternelle en introduisant des œuvres typiques des modernistes, pour affirmer ainsi sa propre identité d'artiste. Le fait que la plupart des œuvres représentent des figures féminines, la *Walking Woman* de Michael Snow et les sculptures de Brancusi, Arp, Giacometti et Maillol (accompagnées d'un balai à franges, d'un ballon d'exercice et de revues pornographiques), accentue la sexualité latente que sentait Massey dans la maison. Il « crée une mise en scène qui implique un récit non résolu et, dans une grande mesure, inconnaisable, mais la tension émotionnelle demeure palpable dans sa réinvention de son propre passé réel¹⁴ ».

La maison que Ludwig Wittgenstein a conçue pour sa sœur à Vienne, entre 1926 et 1928, constitue la seule incursion du philosophe en territoire architectural et serait probablement demeurée une note de bas de page dans l'histoire de l'architecture moderniste, n'eût été l'importance prodigieuse

des écrits philosophiques du concepteur. David Tomas évoque les préceptes analytiques de la philosophie de Wittgenstein, en représentant cette maison par une série de maquettes étroitement reliées qui exposent ses plans d'étage singuliers et son escalier étrange, et qui illustrent la relation topologique entre la maison viennoise et le Musée d'art contemporain de Montréal. Avant même d'entrer dans les salles, le visiteur croise une maquette commandée spécialement par le Musée et dans laquelle Tomas a inséré, à un angle plutôt bizarre, une maquette à l'échelle de la maison de Wittgenstein. On est immédiatement frappé par les différences formelles entre les toits pointus, les puits de lumière triangulaires et les cloisons incurvées du Musée d'art contemporain (cru 1990) et les lignes pures et les formes modernistes dépouillées de la maison Wittgenstein. À côté, une deuxième maquette est composée d'un plancher gris flottant, d'une petite maquette en plexiglas et d'une chaise rouge miniature. La relation entre les deux maquettes ne se précise que lorsqu'on entre dans les salles principales : là, on est confronté à une version plus grande de la maquette en plexiglas, posée sur une table en verre face à une chaise rouge de taille normale. Ces éléments sont disposés sur un plancher gris, oblique et légèrement surélevé qui évoque les plaques de granite de la maison Wittgenstein. Leur placement reflète les positions géographiques relatives de la villa à Vienne et du Musée à Montréal. Depuis le début des années 1980, Tomas a créé plusieurs performances et installations dans lesquelles il se situe lui-même et place le spectateur dans des systèmes autoréférentiels en circuit fermé¹⁵. Encore une fois ici, avec cette prolifération de maquettes dans des maquettes, on est entraîné dans le domaine de la mise en abyme. Tomas transforme la maison de Wittgenstein en objet d'étude, en projet (rétrospectivement) théorique et fait ainsi allusion à la fois au destin de plusieurs projets modernistes qui n'ont jamais dépassé le stade du papier et à l'importance vitale des projets théoriques dans l'histoire du modernisme.



DAVID TOMAS, *Red Chair* (détail), 2005

Utopisme

Les idéaux utopistes, les aspirations démocratiques et les penchants socialistes de Poul Henningsen et de Buckminster Fuller résonnent dans l'utilisation par Simon Starling et Tobias Putrih de matériaux modestes recyclés pour créer des objets d'art provisoires, improvisés.

Les répliques apparemment saugrenues que produit Simon Starling des lampes PH5 de Poul Henningsen, le designer danois, abordent la relation complexe entre le modernisme et le capitalisme, entre le désir original du créateur de procurer aux masses un design de qualité et le statut actuel de



SIMON STARLING, *Homemade Henningsen PH5 Lamps*, 2001

ses créations en tant qu'articles de luxe appartenant à l'élite financière. Les révolutionnaires lampes sans reflet de Henningsen, qui projettent leur lumière à la fois vers le haut et vers le bas tout en dissimulant l'ampoule, ont été présentées pour la première fois en 1926, et plusieurs formes et modèles ont été développés au cours des cinquante années suivantes. Les *Homemade Henningsen Lamps* de Starling sont créées à partir des mêmes principes de construction que les lampes PH5 originales (1958) et emploient cinq éléments principaux faits dans des matériaux trouvés et recyclés : morceaux de plastique et de métal, woks de rebut et abat-jour. Grâce à ce processus moins simple qu'il n'y paraît, Starling incorpore dans ses répliques l'histoire, les objectifs, les innovations matérielles et techniques du design original, tout en ajoutant une signification et une couleur supplémentaires. Ces œuvres rappellent certaines stratégies d'appropriation de même que le readymade, mais ne sont des exemples ni de l'un ni de l'autre, à proprement parler¹⁶. L'approche « faites-le vous-même » évoqué par le titre de la série

et par l'utilisation de matériaux trouvés sous-entend que le bon design est en fait à la portée de quiconque en a l'inclination et la dextérité. Les lampes de Starling ont la patine du fait maison, affichant clairement l'amateurisme de leur fabrication. Si les premières ont été originellement construites pour servir d'éclairage à l'une de ses installations¹⁷, elles sont devenues elles-mêmes (par un « éternel retour » ironique) des œuvres d'art de valeur et ornent aujourd'hui les salons, les salles à manger, les bibliothèques et les cuisines de collectionneurs en Europe et aux États-Unis. Par leur inscription dans les processus économiques et sociaux de l'original autant que dans les systèmes sémantiques économiques et esthétiques dont elles participent, les répliques de Starling sont emblématiques de la notion d'« objet théorique » de Mieke Bal.

L'élégance, la simplicité formelle et la possibilité de répétition des sphères géodésiques de Buckminster Fuller, sa pensée visionnaire utopiste et la nature expérimentale de beaucoup de ses projets trouvent encore un écho chez les artistes contemporains¹⁸. Son plus grand dôme géodésique, construit pour servir de pavillon des États-Unis à Expo 67, reste un point de repère à Montréal. Dans ses travaux intitulés *Quasi-Random*, Tobias Putrih réinterprète un autre projet de Fuller, les inachevées et hautement expérimentales *Cloud Nines* (vers 1960) : des sphères géantes composant des villes aéroportées qu'on aurait pu faire flotter au-dessus de la surface terrestre en chauffant légèrement l'air à l'intérieur grâce à l'énergie solaire. La

sculpture de Putrih se compose de fragiles bâtons de bois et de joints en plastique faits à la main. Le résultat est un volume léger et aérien dont la forme change selon son mode d'exposition — soit suspendu au plafond, soit déposé soigneusement au sol. La flexibilité et la mutabilité de la sculpture, qui est façonnée et refaçonée à chaque installation, évoquent la nature expérimentale de plusieurs des travaux de Fuller. Dans une série en cours de dessins au graphite, Putrih manipule les unités triangulaires précises de Fuller, en les répétant et en les reliant selon divers angles pour créer des formes biomorphiques circulaires. Dans ces dessins qui deviennent des études sur la densité et la dispersion, sur la convexité et la concavité, l'artiste démontre l'infinité de formes à laquelle on peut arriver en répétant et en manipulant un module régulier et, ce faisant, il donne subtilement forme aux composantes géométriques-anthropomorphes et fonctionnalistes-expressionnistes qui s'opposent dans l'architecture moderniste.



TOBIAS PUTRIH, Artist's Studio (détail)

Féminisme et modernisme

Les dialogues entre Paulette Phillips et Eileen Gray, et entre Nairy Baghramian et Janette Laverrière, sont très différents dans leur esprit de ceux établis par les autres artistes de l'exposition. Ils semblent opérer sur un plan plus affectif et émotionnel, reflétant peut-être ainsi les engagements féministes des deux artistes contemporaines et des designers modernistes. Les deux installations qui en résultent fonctionnent, littéralement et métaphoriquement, sur le mode collaboratif plutôt que sur celui de l'interprétation ou de la documentation, reflétant un désir dans les deux cas de révéler l'importance du travail des designers et de leur attribuer leur juste place dans le panthéon moderniste.

La collaboration fortuite et hautement productive entre Baghramian et Laverrière a commencé lorsque l'artiste a découvert une monographie de la designer de meubles française, née en 1909. Frappée par les accents féministes et surréalistes de ses concepts et y reconnaissant une affinité artistique, Baghramian a pris l'initiative d'une série de projets en collaboration. Dans *La Lampe dans l'horloge*, réalisée pour la 5^e Biennale de Berlin, dix des miroirs de Laverrière et une de ses étagères ont été présentés dans un espace d'exposition conçu par Baghramian, pendant que, dans une autre exposition



NAIRY BAGHRAMIAN, *Entre deux actes II*
(*Loge des comédiennes*) (détail), 2009

à Aix-la-Chapelle (Allemagne), des miroirs de Laverrière côtoyaient les sculptures de Baghramian. L'œuvre présentée ici, *Entre deux actes III (Loge des comédiennes)*¹⁹, est une reconstruction et une mise à jour d'une loge de comédienne, conçue par Laverrière en 1947 et décrite comme l'un « des premiers exemples de la manière dont la designer s'est attaquée à l'ambivalence entre objet fonctionnel et œuvre d'art autonome²⁰ ». C'est cette exploration des limites entre art et design qui caractérise également la pratique sculpturale de Baghramian : une élégance formelle qui dissimule une puissante veine politique et sociale, des bases psychologiques fortes et un intérêt pour la politique sexuelle à la fois ouverte et secrète sont devenus les fondements d'une relation apparemment symbiotique entre deux âmes sœurs. Dans l'installation, des sculptures inspirées du

design de Laverrière sont placées comme des accessoires sur un podium légèrement surélevé, ce qui leur confère inévitablement une certaine théâtralité. Un divan, un baldaquin, une coiffeuse et le contour d'une peau d'ours ont été judicieusement disposés pour créer un espace très féminin mais aussi quelque peu irréel. Des accents explicitement érotiques et politiques sont produits par l'inclusion d'un groupe de photos de nus de l'architecte et designer italien Carlo Mollino, de même que par un collage de photographies commerciales trouvées sur lesquelles on voit des chanteuses lesbiennes et des travestis originaires du pays natal de Baghramian, l'Iran (datant d'avant les mesures de répression des mollahs). La loge de Laverrière devient un décor où défile une joyeuse bande de protagonistes « absents », passant du côté cour au côté jardin.²¹

L'installation de Paulette Philips, judicieusement intitulée « *History appears twice, the first time as tragedy, the second time as farce*²² » (« L'histoire se répète deux fois, la première fois comme tragédie, la seconde, comme farce ») explore l'histoire complexe de la villa d'Eileen Gray, E-1027. Réunissant des reproductions du mobilier de Gray disponibles sur le marché, des réinterprétations poétiques de plusieurs de ses créations les plus connues, des objets sculpturaux et une vidéo réalisée dans et au sujet de la villa, Phillips insère sa propre relation affective dans ce site « vandalisé et hanté²³ ». Imaginée en 1929 comme retraite pour elle-même et son amant, E-1027 a été abandonnée par Gray moins de dix ans plus tard. Peu après, Le



PAULETTE PHILLIPS, *The Egoist/Lover*, 2008

Corbusier a peint huit grandes fresques murales sur le blanc virginal de ses murs et a construit par la suite un chalet et une auberge sur ce terrain isolé. Gray considérait que ces interventions étaient une violation extrême de son design purement moderniste. Le but visé par Phillips avec son installation est de « fusionner les énergies antagonistes [de la villa] en un récit visuel, faisant ainsi passer les stratégies modernistes à travers un filtre féministe et postmoderne pour produire une série d'œuvres qui mettent en question la capacité humaine d'imaginer l'utopie et l'incapacité humaine de l'accomplir²⁴ ». Dans toute l'œuvre, on peut ressentir la présence de Phillips et son engagement personnel envers le site et sa conceptrice et, bien que Gray soit morte en 1976, son esprit y demeure également manifeste. En fait, il y a une confusion voulue entre la signature de l'artiste et celle de la conceptrice, un effacement volontaire du rôle créateur pour mieux exprimer le lien affectif que ressent Phillips avec celle qui l'a précédée. Ce sont les yeux de l'artiste qui regardent le bâtiment mutilé dans *Shell*, un long travelling qui fait tranquillement le tour de la villa, saisissant ses surfaces endommagées, exposant les lézardes et les fissures qui trahissent le manque d'entretien, l'abandon. C'est son talent pour l'étrange que nous reconnaissons dans *The Egoist/Lover*, une sculpture murale qui a pour point de départ le miroir satellite de Gray, que Phillips a motorisé de sorte qu'il tourne en s'écartant de quiconque essaie d'y voir sa réflexion. Et c'est son interprétation de la relation tendue entre Le Corbusier et Eileen Gray qui s'exprime dans *Touché*, un podium surmonté de

ARNI HARALDSSON, *The Goldfinger*
Project: *Lake with Two Ducks, Thamesmead*
South, London, 2006



STANLEY KUBRICK, *A Clockwork Orange*,
1971



monographies consacrées aux deux designers, aimantées et emprisonnées dans des cadres en aluminium, leurs énergies négatives les écartant l'un de l'autre. Mais à qui appartient le regard qui, dans *Light Eyes*, se penche sur l'installation : à Gray, enamourée, au Corbusier, désapprobateur, ou à Phillips, triomphante ?

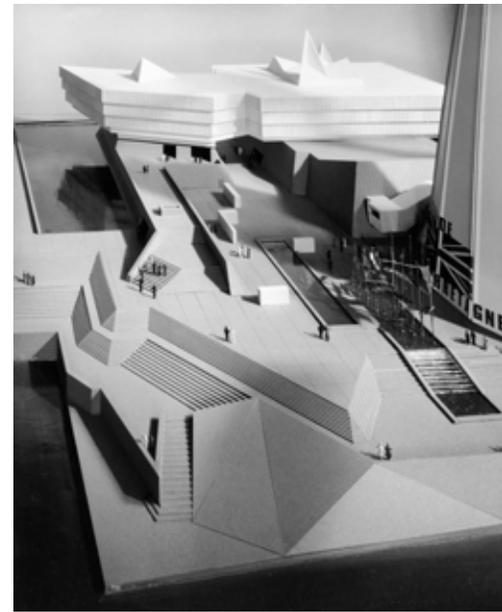
Brutalisme

L'usage immodéré du béton dans l'architecture moderne de l'après-guerre a donné lieu à un rejet presque systématique de plusieurs projets d'urbanisme, de Brasilia à Glasgow, en passant par Marseille et Montréal. Contre cette toile de fond, Toby Paterson et Arni Haraldsson abordent l'héritage de deux des architectes brutalistes les plus connus en Grande-Bretagne.

Le rôle de la photographie dans la diffusion de l'architecture moderne fait partie intégrante du projet artistique d'Arni Haraldsson depuis le début des années 1980. Après s'être d'abord intéressé au Corbusier, Haraldsson se tourne avec cette série vers le travail influent mais mal-aimé d'Ernő Goldfinger. De plusieurs façons, la carrière de cet architecte est à l'image de la trajectoire de l'architecture moderne d'après-guerre en Grande-Bretagne ; elle reflète son idéologie socialiste originale et sa volonté fondamentale de créer les tours d'habitation à loyer modique dont on avait alors grandement besoin, son utilisation novatrice du béton précontraint, mais aussi le manque

d'entretien subséquent de ces projets sociaux dont a résulté le divorce, qui perdure, entre le modernisme et le public. Dans *The Goldfinger Project*, Haraldsson combine ses propres photographies, des séquences historiques de film et de télévision ainsi que des collections de souvenirs issues de la culture populaire pour situer le travail de Goldfinger dans un contexte social élargi. Évitant volontairement les conventions de la photographie de monuments (exemplifiée par les photographies séduisantes de résidences à Los Angeles prises par Julius Shulman), Haraldsson illustre le côté moins propre de l'architecture, pour la montrer en tant que repère social, politique et historique. Bien qu'elles évoquent d'une certaine manière les points de vue pittoresques de New York saisis par Stieglitz et Steichen, ses photographies exposent également les tas de déchets qui s'accumulent autour des bâtiments, les traces d'usure qui gâchent leurs surfaces et les clôtures en fil barbelé requises pour en réguler l'utilisation. Haraldsson montre comment les gens vivent, en fait, dans les réalisations du mouvement moderne. Nos attentes sont constamment déjouées, parce que jamais ne nous est offerte la vue idéale ou la vision unifiée d'aucun des bâtiments. L'artiste complique les choses par l'inclusion d'une installation vidéo présentant un résident invisible qui relate sa rencontre avec Goldfinger dans l'ascenseur d'un de ses bâtiments, récit mêlé à la captation par la BBC de la catastrophe de Ronan Point : l'effondrement partiel de cette tour de vingt-trois étages (qui n'avait pas été conçue par Goldfinger), après une explosion due au gaz, allait mettre fin à la construction de tours d'habitation à loyer modique dont Londres avait bien besoin. Des images tirées du film *Orange mécanique*, montrant Alex DeLarge et sa petite bande de voyous qui marchent sur le bord du lac du Thamesmead South Estate (un projet de Goldfinger), et du film classique de James Bond intitulé du nom de l'architecte, constituent des preuves de l'infiltration de l'architecture moderne dans le paysage culturel collectif de la fin du XX^e siècle.

Pavilion Unfurled, la murale temporaire de Toby Paterson, créée spécialement pour l'exposition, a pour sujet le pavillon de Grande-Bretagne conçu par l'architecte écossais Basil Spence pour Expo 67, et dont l'impressionnante tour est toujours présente dans la mémoire de bien des Montréalais. L'intérêt initial de l'artiste pour l'architecture moderniste a été déclenché par son habitude de faire du skateboard autour de bâtiments en béton. Il a depuis produit des peintures murales de dimension architecturale, des installations sculpturales et de petits tableaux sur plexiglas qui explorent collectivement l'héritage et l'abandon de l'architecture brutaliste au Royaume-Uni. Ses peintures murales, qui sont généralement composées d'un fond soutenu de couleur unie sur lequel flottent librement des formes architecturales abstraites, rappellent les *Proun* d'El Lissitzky. Les représentations picturales de Paterson, qui s'appuient sur une recherche en profondeur, sont des abstractions dérivées aussi bien des dessins architecturaux d'origine que des lignes et des formes du bâtiment



BASIL SPENCE, Première maquette du Pavillon de Grande-Bretagne pour Expo 67, 1965

achevé. Sa stratégie consistant à isoler le bâtiment met en relief la beauté structurale de son design et nous rappelle l'importance d'une image facilement compréhensible dans la diffusion de l'architecture moderne. Un processus de traduction et de compression s'enclenche alors même que Paterson assimile les interprétations architecturales et les photographies du bâtiment achevé, les transformant en représentations bidimensionnelles inventées qui résument en quelque sorte les intentions et les idées originales du projet. Dans ce cas-ci, l'artiste dissèque les structures du projet réalisé pour en faire une sorte de proposition théorique qui englobe la totalité du pavillon de Spence, mais il y ajoute sa propre interprétation, ancrant clairement l'œuvre ici et maintenant. Le fait que son œuvre murale soit aussi éphémère que le pavillon d'Expo 67 la rend poignante.

Les questions qui ont déclenché la présente exposition n'ont pas, bien sûr, été résolues. Peut-être n'ont-elles finalement servi que de prétexte à la réunion d'un groupe d'artistes dont les liens avec le modernisme sont aussi variés que le modernisme lui-même. Se situant à l'extérieur de la fixité anhistorique du postmodernisme, chacun des dix artistes adopte des stratégies très différentes pour revisiter des projets issus d'une période historique qu'on estimait, jusqu'à tout récemment, épuisée. Les œuvres présentées ici témoignent de l'importance constante des modernistes (de ceux qui sont vénérés à ceux qui sont oubliés, voire calomniés) et des transformations sociales, culturelles et politiques qu'ils ont proposées. Et, si les artistes reconnaissent les échecs et les contradictions du modernisme, ils sont également critiques vis-à-vis des modèles relativistes du postmodernisme et de leurs vues hautement réductrices du projet moderniste tout entier. Ces artistes sont mus par le sens de l'engagement qui animait les modernistes et, en faisant appel à l'intimité et à l'immédiateté du dialogue, ils proposent des « objets théoriques » qui, tout en contenant l'histoire, les formes et les idées de leurs « sujets » modernistes, sont par ailleurs résolument contemporains.

- 1 Raymond Williams, *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londres, Verso, 2007, p. 31–35.
- 2 Christopher Wilk « Introduction: What was Modernism », dans *Modernism: Designing a New World 1914–1939*, sous la dir. de Christopher Wilk, Londres, Victoria and Albert Museum, 2006.
- 3 C'était l'une des questions thèmes de la *Documenta 12*. Les deux autres étaient : « Qu'est-ce que l'essentiel de la vie ? » et « Que faut-il faire ? »
- 4 Tony Pinkney, « Introduction », dans *Politics of Modernism*, *op. cit.* note 1, p. 3.
- 5 Brian Wallis, « Introduction », dans *Art After Modernism: Rethinking Representation*, sous la dir. de Brian Wallis, New York, New Museum of Contemporary Art and David R. Godine Publishers, 1984, p. xii.
- 6 Voir *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, publiés par John O'Brian, vol. 4, *Modernism with a Vengeance*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1986–1993, p. 85.
- 7 Mark Lewis, « Vancouver », *Documenta Magazine*, no 1 *Modernity?* (2007), p. 44.
- 8 Voir Nicolas Bourriaud, *Altermodern: Tate Triennial*, Londres, Tate Publishing, 2009.
- 9 Voir Mieke Bal, « Introduction », dans *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, sous la dir. de Mieke Bal, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 1–26.
- 10 *Ibid.*, p. 9.
- 11 *Le Baiser/The Kiss* est la première d'une série d'œuvres de Mangano-Ovalle sur un immeuble de Mies van der Rohe.
- 12 Barbara Clausen, « Dorit Margreiter Pavilion 2009 », dans *Austrian Pavilion, 53rd Venice Biennale: Elke Krystufek, Dorit Margreiter, Franziska & Lois Weinberger*, Cologne, Buchhandlung Walter König, 2009, p. 94.
- 13 Cité par David Rimanelli dans « John Massey: The Naked House », dans *John Massey: Phantoms of the Modern*, Toronto, Bailey Fine Arts, 2004, n. p.
- 14 *Ibid.*
- 15 Voir mes articles dans *Sites of the Visual: Rodney Graham, Steven Pippin and David Tomas*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1977 ; et *David Tomas, Chemical Skins*, Oakville, Oakville Galleries, 1994.
- 16 Voir Simon Starling, « Électrorétroprotomoderne », dans le présent catalogue.
- 17 *Poul Henningsen/Simon Starling*, Cooper Gallery et Université de Dundee (Écosse), 13 janvier–17 février 2001.
- 18 Voir, par exemple le catalogue d'exposition *Buckminster Fuller: Starting with the Universe*, New York, Whitney Museum of American Art, 2008.
- 19 Une première version en a été présentée à la Staatliche Kunsthalle Baden-Baden en 2009.
- 20 Karola Kraus, « Avant-propos », dans *Entre deux actes : Loge de comédienne*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 2009, p. 10.
- 21 Voir Nairy Baghramian, « Ménage à trois, quatre, cinq, six... », dans le présent catalogue.
- 22 Ce titre est inspiré de Karl Marx, reprenant Hegel.
- 23 Voir Paulette Phillips, « Plaisir en suspens », dans le présent catalogue.
- 24 Paulette Phillips, mémoire de maîtrise, York University, Toronto, 2008.





Mining Modernism

Lesley Johnstone

“When was Modernism?” queried the Marxist cultural theorist Raymond Williams in 1987.¹ “What was Modernism?” inquired a recent exhibition at London’s Victoria and Albert Museum.² “Is Modernity our Antiquity?” asked Documenta 12, held in 2007.³ “The most frustratingly unspecific, the most recalcitrantly unperiodizing, of all major art-historical ‘isms or concepts,”⁴ Modernism was *the* major movement of the 20th century in art, architecture, design, literature and music. Yet how it shaped each of these disciplines, the forms it took, the aspirations and political affiliations of its protagonists and the trajectories of its histories around the globe are remarkably diverse.

In 1984, in an anthology intended as a postmodern reader, Brian Wallis declared: “Modernism was the great dream of industrial capitalism, an idealistic ideology which placed its faith in progress and sought to create a new order.” But, he continued, “modernism is exhausted; its once provocative or outrageous products lie entombed in the cultural institutions they once threatened or offended.”⁵

Today, this declaration of the exhaustion of Modernism seems as distant as the utopianism of its early advocates. We are at a moment in our cultural history when the precepts of Modernism and, indeed, of postmodernism, as social, critical and cultural projects, are under the intense scrutiny of countless artists and curators, philosophers and writers, critics and historians. The present exhibition was sparked by two interrelated questions: Why are so many contemporary artists returning to the forms, ideas and aspirations

of early Modernism? And why do so many, employing decidedly postmodern strategies, embed their work in that of another artist?

Yesterday's Tomorrows brings together works by ten Quebec, Canadian and international artists who examine Modernism not through a general historical or theoretical lens but rather by initiating a conversation or establishing a discursive dialogue with a specific Modernist architect or designer: Nairy Baghramian with Janette Laverrière; Arni Haraldsson with Ernő Goldfinger; Iñigo Manglano-Ovalle with Mies van der Rohe; Dorit Margreiter with John Lautner; John Massey with Hart Massey; Toby Paterson with Basil Spence; Paulette Phillips with Eileen Gray; Tobias Putrih with Buckminster Fuller; Simon Starling with Poul Henningsen; David Tomas with Ludwig Wittgenstein.

Each artist tells the (hi)story of an object, a building or a theoretical approach. The contemporary work *contains* the history of the original — including its inscription in a social context and its significance within the Modernist canon — but adds supplemental meaning. The artists are concerned with the transmission of the artistic project of another. They question cultural memory, conducting colloquies across time and between genres. They look at what happens to forms, signs and symbols when they are extracted from their original context and transported to another time and place. They cast a sympathetic eye over an era when utopian ideals were still possible, resolutely avoiding nostalgia, acknowledging the era's failures and highlighting its contradictions. They reflect on how we got to where we are

today, and on what remains significant and viable in these early Modernist projects. Certain revisit iconic monuments by early Modern masters — Mies, Lautner, Henningsen, Fuller; others are concerned with peripheral or neglected figures — Massey, Wittgenstein, Laverrière, Gray; and still others focus on the frankly maligned — Goldfinger, Spence.

What Is Modernism?

In the realm of design (architecture, furniture and industrial design), Modernism is associated with seductive functional objects, elegant glass and steel homes, large-scale urban projects, low-cost social housing and concrete skyscrapers. It constitutes a never-completed social project predicated on a utopian belief in the power of the machine and the potential of industrial technology to make a better world, coupled with a clear vision of the role that art, architecture and design could play in forming that world. Modernism embraced abstraction and unity between all the arts, while rejecting history and tradition, ornament and decoration.

Within the visual arts, Clement Greenberg's canonical definition of Modernist painting, as "the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence"⁶ evacuated most of the social and political ideals of the early Modernists. His emphasis on aesthetic formalism and disregard for the relationship between art and society led to his views being challenged by the post-minimal, environmental, performance and feminist artists of the 1960s, and by postmodernist art and criticism since the early 1970s.

Many of the legacies of Modernism have been rejected — its divorcing of the individual from history; its grounding in a progression of great ideas and great masters; the inhumanity of some of its realized projects; its grand, technologically-based schemes and centralized social engineering. Nevertheless, the impulse to revisit the Modernist enterprise is currently widespread. Does this reflect a desire to reconnect with utopian ideals after decades of reactionary thinking and the unbridled commercialization of art? Or is it a nostalgic longing for a moment when art, architecture and design proposed a genuine social project, accompanied by an uneasy acknowledgement of the distance travelled since then? Or is it, as Mark Lewis posits, an urge to capture the allure of these recently past forms — so suddenly "historical" — triggered by their disintegration and decay?⁷ The unprecedented globalization of the spheres of art and culture, with its attendant "discoveries" of multiple local Modernisms worldwide, has no doubt contributed to this revival of interest.⁸

The use of strategies generally associated with postmodernism — bricolage and montage, quotation and appropriation, juxtaposition and fragmentation —

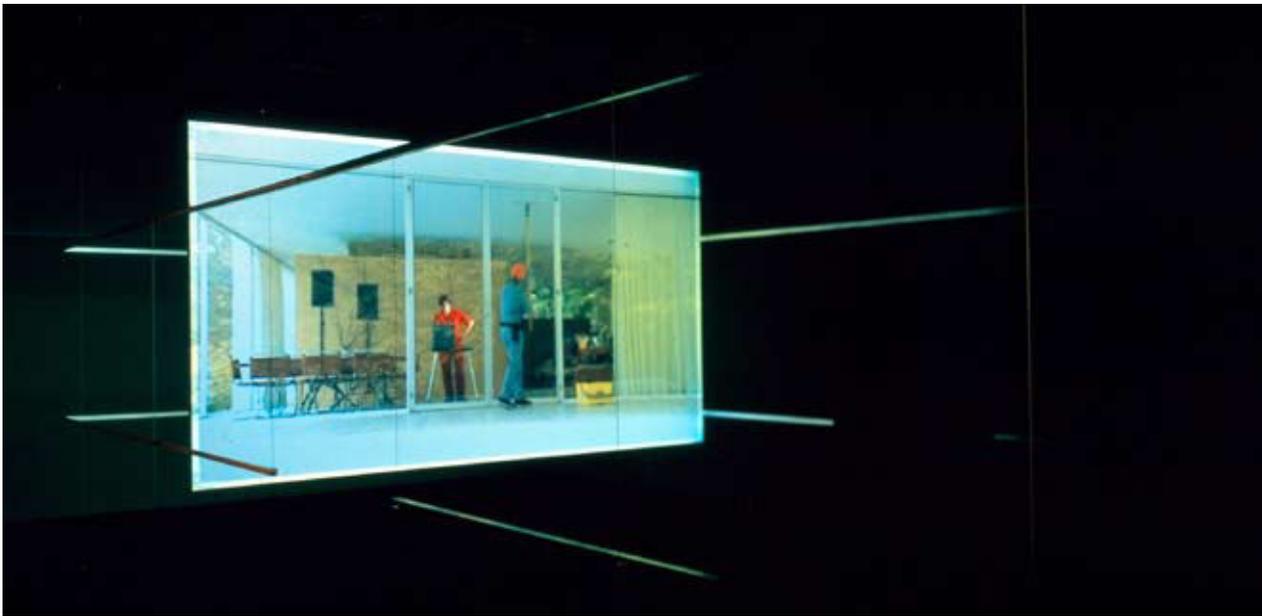
is recurrent in the works of many artists presently re-exploring Modernism. But they seem to employ these strategies in a quite different way than the postmodern artists of the 1970s and 1980s. Irony and parody, for instance, are wholly absent from the present selection of works, as are the cynicism and non-historical fixity characteristic of those decades. These contemporary works are conceptual and critical (institutional critique is embedded into their very structure) and they acknowledge the failures and contradictions of the past, but they also convey a sense of humanity and are evidently imbued with the belief that art participates in a larger social project — no doubt due in part to the dialogue/conversation structure they adopt.

Mieke Bal's conception of contemporary art works as "theoretical objects" that "theorize" cultural history may help us understand what is at stake in the works in this exhibition.⁹ While Bal focuses on Caravaggio and the (contemporary) baroque, her analysis of the cultural processes that integrate the past into the present, her understanding of art as a critical engagement and her view that visual images participate actively in cultural dialogue are highly pertinent. She sees art as inevitably engaged in an active reworking of what preceded it and presents contemporary art as a form of "cultural philosophy." Basing her argument on the notions of quotation and intertextuality, Bal proposes the idea of "visual textuality," whereby an artist recycles forms from earlier works by taking "along the text from which the borrowed element has broken away, while at the same time constructing a new text with the debris."¹⁰ There is a process of "supplementation" that does not replace the original image, but adds to it.

The Modernist House

The Modernist house, flat-roofed, unadorned, geometric and functional, was one of the primary sites at which the Modernist vision was played out. Intended to provide a new way of living for the masses, it embodied the ideals of social reform dear to the movement's early protagonists. That so many of these homes were commissioned by wealthy patrons is but one of the contradictions addressed by Iñigo Manglano-Ovalle, Dorit Margreiter, John Massey and David Tomas.

Manglano-Ovalle's *Le Baiser/The Kiss*, which was filmed on location at Mies van der Rohe's Farnsworth House (1945–1951), is at once a homage to and an examination of the precepts of Modernism as exemplified by this iconic glass and steel construction.¹¹ The looped video projection depicts two figures on either side of a glass wall. The artist, who is outside dressed in grey overalls, incessantly washes a floor-to-ceiling window, while on the inside a young woman in headphones stands before a console, apparently composing



IÑIGO MANGLANO-OVALLE, *Le Baiser/The Kiss* (installation view), 2000

music. Each figure is oblivious to the other, despite the transparency of the wall separating them. The soundtrack switches back and forth between the rustling of leaves and squeaking of the squeegee outside, and the electronic music that fills the interior, emphasizing the distance between the two worlds. The complete lack of communication between the two figures evokes the legendary conflict between Mies and his client, Dr. Edith Farnsworth, over the house's design and final budget. For Mies, the project was an opportunity to realize his vision of what modern architecture should be. The glass-curtain walls, use of mass-produced materials, external legibility, and free and open space were designed to encourage a reconnection with nature that would provide the human spirit with the freedom necessary to flourish in the modern era. Farnsworth, however, found it difficult to live in the house, stating that she felt constantly exposed to the outside world and had nowhere to hide. The building has in fact become one of the ghosts that haunt Modern architecture, embodying the disjuncture between the ideals and aspirations of its practitioners and the reality of its users' lives. Manglano-Ovalle acknowledges this history, expressing the love/hate relationship often associated with Modernist design by instilling the piece with an erotic undercurrent that is transmitted by his caressing of the surface of the architectural monument and the lurking potential of an encounter between the two protagonists. A set of oppositions — inside and outside, male and female, public and private, nature and architecture, upper and working class, transparency and opacity — echoes the paradoxes inherent in the architecture itself.

Dorit Margreiter explores the intertwined worlds of cinema and Modern architecture in a 16 mm film installation entitled *10104 Angelo View Drive*. The setting — the Sheats-Goldstein residence, built by John Lautner in 1963 — may be familiar to moviegoers as the home of bad guys and psychos in *The Big Lebowski*, *Charlie's Angels* and *Mulholland Drive*. Here, as in all her work, Margreiter "meticulously explores her site in order to visualize all aspects of the political and commercial power structures embedded in it. The artist takes over the space, traces the lines of each architectural element and allows it to become a sign-like metaphor of its own history."¹² The film is comprised of a series of essentially static shots that begins with a view of the distant Los Angeles skyline seen through receding glass panels and then moves through the house, to the pool, terrace and surrounding gardens, conveying as it unfolds an almost stereotypical bachelor-pad ethos. Built entirely of concrete, the house is a high-tech fantasy world in which remote-controlled glass walls slide open and closed, roofs and floors glide in and out, and a television set rises magically out of the floor. Margreiter exploits the cinematic quality of the architecture, creating a tension between it and the documentary film strategy of the stationary camera. This contrast between movement and stasis is the source of the feeling that strange things are happening off-screen, a feeling quickly confirmed by fragmentary insertions featuring members of a Los Angeles-based queer performance group called the Toxic Titties, who stage an orgy in the bedroom, set up a sci-fi laboratory in the kitchen, frolic in the pool and generally mess the place up. The architecture's latent sexuality is made explicit, as is the filmmaker's disposition, as a feminist conceptual artist, to unpack the power structures integral to her modes of production and representation. The work's intertwaving of fantasy, fiction, reality and illusion transforms this iconic late-Modern Hollywood landmark into little more than a stage set for blockbuster movies or a playground for the rich and famous.

John Massey's series of photographs entitled *Phantoms of the Modern* are also fraught with sexual and psychological unease. As in much of his work, the photograph is treated here as a stage set into which the artist inserts his own subjectivity, memories and fantasies. The clean lines of the Modernist house his father Hart Massey built in 1959 for his family becomes a kind of mental landscape within which the artist confronts his biological and artistic forebears. John Massey grew up in this Mies-inspired house,



DORIT MARGREITER, *10104 Angelo View Drive*, 2004



JOHN MASSEY, *Phantoms of the Modern/
Walking Woman*, 2003

and his return to it for this 2004 project revealed not only the magnificent cohesion of the architecture but also something he had sensed as a child – the fact that despite (and in part because of) its formal perfection, it was never a *home*. As in Mies’s Farnsworth House, the transparency and the almost maniacal attention to detail resulted in a building that proved difficult for the family to live in, a dwelling that his mother never liked “because she couldn’t move a vase without his father’s permission.”¹³ Massey destabilizes the highly articulated space of his father’s house by introducing works by iconic Modernists, thereby asserting his own identity as an artist. That most of the works are of female figures – Michael’s Snow’s *Walking Woman* and sculptures by Brancusi, Arp, Giacometti and Maillol (accompanied by a mop, an exercise ball and porn magazines) – heightens the latent sexuality Massey felt in the house. He “creates a *mise en scène* that implies an unresolved and to a great extent unknowable narrative, but the emotional tension remains palpable in this reimagination of his own real past.”¹⁴

The house in Vienna that Ludwig Wittgenstein designed for his sister between 1926 and 1928 constitutes the philosopher’s only foray into architecture and would probably have remained a mere footnote in the history of Modern architecture were it not for the monumental importance of the designer’s philosophical writings. David Tomas evokes the analytical

precepts of Wittgenstein's philosophy, representing the house through a series of interrelated models that expose its idiosyncratic floor plan and strange staircase and illustrate the topological relationship between the house in Vienna and the Musée d'art contemporain in Montréal. Even before entering the galleries the viewer encounters a specially commissioned model of the Musée into which Tomas has inserted, at a rather awkward angle, a scale model of the Wittgenstein house. One is immediately struck by the formal differences between the peaked roofs, triangular skylights and curved walls of the Musée d'art contemporain (vintage 1990) and the clean lines and unadorned Modernist forms of the Wittgenstein house. A second, adjacent, model consists of a floating grey floor, a tiny Plexiglas model and a miniature red chair. The relationship between the two maquettes remains unclear until viewers enter the main galleries: there they are confronted by a larger version of the Plexiglas model sitting on a glass table in front of a full-sized red chair. These elements are arranged on an obliquely positioned and slightly raised gray floor that recalls the granite slabs of the Wittgenstein house. Its placement reflects the relative geographical positions of the villa in Vienna and the museum in Montréal. Since the early 1980s Tomas has created a number of performances and installations in which he locates himself and the spectator within closed-circuit self-referential systems.¹⁵ Here again, with this proliferation of models-within-models, we are drawn into the realm of the *mise en abîme*. Tomas makes Wittgenstein's house an object of study, a (retrospectively) theoretical project, alluding dually to the fate of the many Modernist projects that never went beyond the paper stage and to the vital importance of theoretical projects in the history of Modernism.

Utopianism

The utopian ideals, democratic aspirations and socialist leanings of Poul Henningsen and Buckminster Fuller find resonance in Simon Starling's and Tobias Putrih's use of humble recycled materials to create provisional, makeshift art objects.

Simon Starling's apparently whimsical replicas of Danish designer Poul Henningsen's PH5 lamps address the complex relationship between Modernism and capitalism, between the creator's original desire to provide good design for the masses and the current status of his lamps as luxury items owned by the financial elite. Henningsen's revolutionary glare-free lamps, which project light both up and down while also dissimulating the bulb, were first introduced in 1926, and many different forms and models were developed over the subsequent fifty years. Starling's *Homemade Henningsen Lamps* are made following the same principals of construction as the original PH5 lamps (1958), using five main elements of recycled materials —



DAVID TOMAS, *Maquette for the Insertion of the Stonborough House (also known as the Wittgenstein House) into the First Floor Exhibition Space of the Musée d'art contemporain de Montréal (detail)*, 2009–2010



SIMON STARLING, *Homemade Henningsen PH5 Lamps*, 2005

pieces of found plastic and metal, discarded woks, lampshades. Through this deceptively simple process, Starling incorporates in his replicas the history, objectives, material and technical innovations of the original design, while adding supplemental meaning and colour. These works invoke strategies of appropriation and the readymade, but are not strictly speaking pure examples of either.¹⁶ The DIY approach evoked by the series title and the use of found materials suggest that good design is in fact within the reach of anyone with the inclination and dexterity. Starling's lamps carry the patina of the homemade, resolutely declaring the amateurism of their fabrication. While the early ones were originally constructed to light one of his installations,¹⁷ they have become (in an ironical "eternal return") valuable art works in their own right, and now hang in the living rooms, dining rooms, libraries and kitchens of collectors throughout Europe and the United States. Inscribed as they are with both the economic and social production processes of the original and the economic and aesthetic meaning systems of which they are themselves part, Starling's replicas are exemplary of Mieke Bal's notion of the "theoretical object."

The elegance, formal simplicity and infinite repeatability of Buckminster Fuller's geodesic spheres, his utopian visionary thinking and the experimental nature of many of his projects continues to resonate with contemporary artists.¹⁸ His largest geodesic dome, built to serve as the US Pavilion at Expo 67, remains a Montreal landmark. In his *Quasi-Random* works, Tobias Putrih reinterprets another of Fuller's projects, the unrealized and highly experimental *Cloud Nines* (around 1960), giant spheres



TOBIAS PUTRIH, *QR/Convex*, 2003

forming airborne cities that would be made to float above the earth's surface by slightly heating the air inside using solar energy. Putrih's sculpture is made of fragile wooden sticks and handmade plastic joints. The result is a light and airy volume whose shape changes depending on the way it is displayed — hung from the ceiling or placed carefully on the floor. The flexibility and mutability of the sculpture, which is formed and re-formed with each installation, conjures the experimental nature of much of Fuller's work. In an ongoing series of graphite drawings, Putrih manipulates Fuller's precise triangular units, repeating and linking them through a diversity of angles, creating biomorphic, circular shapes. In drawings that become studies in density and dispersal, convexity and concavity, the artist demonstrates the infinity of forms that can be achieved through the repetition and manipulation of a regular module, subtly expressing in the process the opposing geometric-anthropomorphic and functionalist-expressionist components of Modernist architecture.



NAIRY BAGHRAMIAN, *Entre deux actes III*
(Loge des comédiennes) (detail of Carlo
 Mollino's photographs), 2009

Feminism and Modernism

The spirit of the dialogues between Paulette Phillips and Eileen Gray, and between Nairy Baghramian and Janette Laverrière, is quite different from those established by the other artists in the exhibition. They seem to operate on a more affective and emotional level, perhaps reflecting the feminist engagements of both the contemporary artists and the Modernist designers. The two resulting installations function, literally and metaphorically, on the level of collaboration, rather than interpretation or documentation, reflecting a desire in both cases to reveal the significance of the designers' work and to assign them their rightful position within the Modernist canon.

The fortuitous and highly productive collaboration between Baghramian and Laverrière began when the artist discovered a monograph on the French furniture designer, who was born in 1909. Struck by the feminist and surrealist undercurrents of her designs and recognizing an artistic kinship, Baghramian initiated a series of collaborative projects. In *La Lampe dans l'horloge* (*The Lamp in the Clock*), executed for the 5th Berlin Biennial, ten of Laverrière's mirrors and one of her bookshelves were presented in an exhibition space designed by Baghramian, while in another show in Aachen, Germany, Laverrière's mirrors were exhibited alongside sculptures by Baghramian. The work shown

here, *Entre deux actes III (Loge des comédiennes)*,¹⁹ is a reconstruction and revamping of Laverrière's 1947 design of a dressing room for actresses, described as "an early example of the way the designer has engaged the ambivalence between functional object and autonomous work of art."²⁰ It is this exploration of the boundaries between art and design that also characterizes Baghramian's sculptural practice: formal elegance that conceals a powerful undercurrent of political and social meaning, strong psychological underpinnings and an interest in both overt and covert gender politics have become the basis for a seemingly symbiotic relationship between like minds. In the installation, prop-like sculptures based on Laverrière's design are placed on a slightly raised podium, imbuing them with an inevitable theatricality. A sofa, a canopy, a dressing table and the outline of a bear rug have been judiciously arranged to depict a highly feminine but also somewhat unreal space. Explicitly erotic and political overtones are generated by the inclusion of a group of photographic nudes by the Italian architect and designer Carlo Mollino, along with a collage of found commercial photographs of lesbian singers and gay drag queens from Baghramian's native Iran (dating from before the crackdown by the mullahs). Laverrière's dressing room becomes a set where a motley crew of "absent" protagonists parade, stage left to stage right.²¹

Paulette Phillips's aptly titled installation "*History appears twice, the first time as tragedy, the second time as farce*"²² explores the complex narrative of Eileen Gray's villa, E-1027. Combining commercially available reproductions of Gray's furniture, poetic reinterpretations of a number of her iconic designs, sculptural objects and a video made in and of the villa, Phillips inserts her own affective relationship into this "abused and haunted" site.²³ Designed in 1929 as a retreat for herself and her lover, E-1027 was abandoned by Gray after only ten years. Shortly afterwards, Le Corbusier painted eight large murals on its pristine white walls, later building a cabin and a hostel on the isolated plot. Gray considered these interventions an extreme violation of her pure Modernist design. Phillips's goal in her installation is to "merge the conflicting energies [of the villa] into a visual narrative, thus filtering Modernist strategies through a feminist, postmodernist lens to produce a suite of works that calls into question the human capacity to envision utopia and the human inability to achieve it."²⁴ Throughout the piece, Phillips's own presence and personal engagement with the site and its designer can be felt, and although Gray died in 1976 her spirit also remains palpable. There is in fact a wilful confusion between the signature of the artist and the signature of the



PAULETTE PHILLIPS, *Knock Knock Three*, 2008

designer, a voluntary effacing of the authorial role the better to express the affective relationship Phillips feels with her predecessor. It is the artist's eyes that gaze at the scarred building in *Shell*, a slow travelling video that moves gently around the villa, capturing its damaged surfaces, exposing the cracks and fissures that bespeak neglect and abandonment. It is her knack for the uncanny that we recognize in *The Egoist/Lover*, a wall sculpture based on Gray's *Satellite Mirror*, which Phillips has motorized so that it turns away from viewers as they attempt to see their reflection. And it is her interpretation of the fraught relationship between Le Corbusier and Eileen Gray that is expressed in *Touché*, a podium topped with magnetized monographs on the two designers that are trapped within an aluminum frame, their negative energies repelling one another. But whose *Light Eyes* are gazing down at the installation: Gray's, longingly? Le Corbusier's, disapprovingly? Or Phillips's, triumphantly?

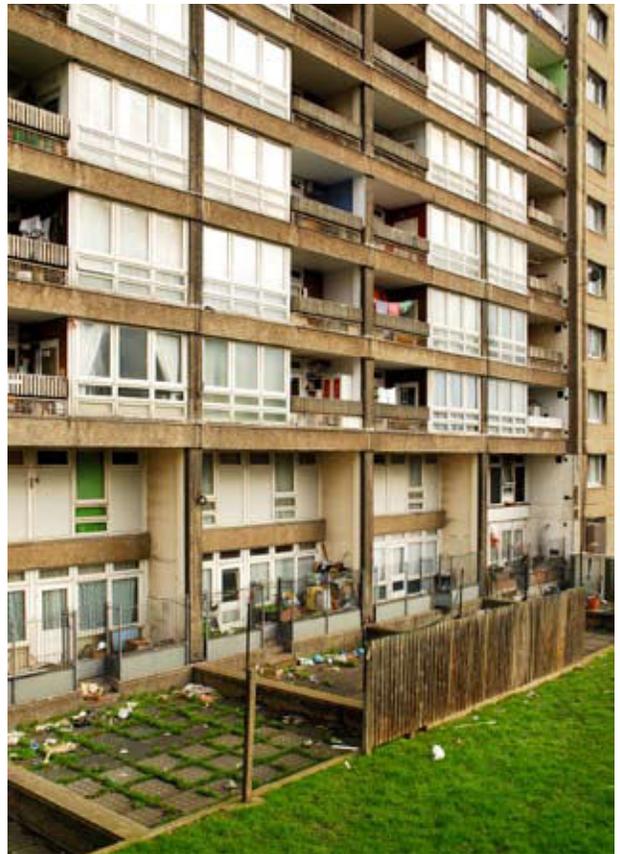
Brutalism

The widespread use of concrete in postwar Modern architecture has resulted in the almost wholesale rejection of many urban projects from Brasilia to Glasgow, from Marseille to Montreal. Against this backdrop, Toby Paterson and Arni Haraldsson address the legacies of two of Britain's best-known Brutalist architects.

Photography's role in the dissemination of Modern architecture has been integral to Arni Haraldsson's artistic project since the early 1980s. After focusing initially on Le Corbusier, Haraldsson turns in this series to the influential but much maligned work of Ernő Goldfinger. In many ways, this architect's career mirrors the trajectory of postwar Modern architecture in the UK, reflecting its original socialist ideology and inherent desire to provide much-needed low cost high-rise housing, its innovative use of pre-cast concrete and the subsequent neglect of these social projects that resulted in the fractured relationship between Modernism and the public that endures to this day. In *The Goldfinger Project*, Haraldsson combines his own photographs, historical film and television footage, and pop culture memorabilia, thereby situating Goldfinger's work within a larger social context. Deliberately eschewing the conventions of architectural photography (as exemplified by Julius Shulman's seductive photographs of Los Angeles homes), Haraldsson portrays the messier side of architecture, presenting it as a social, political and historical marker. Though in a way evocative of Stieglitz and Steichen's picturesque views of New York City, his photographs also expose the piles of garbage that accumulate around the buildings, the traces of physical wear and tear that mar their surfaces and the barbed wire fencing required to regulate their use. Haraldsson depicts how people actually inhabit the

realizations of the Modern Movement. Our expectations are constantly frustrated, for we are never offered the ideal shot, nor a unified view of any of the buildings. The artist further complicates matters by including a video installation featuring the account by an unseen resident of her encounter with Goldfinger in the elevator of one of his buildings, together with BBC footage of the Ronan Point disaster — the partial collapse of a 23-storey tower (not designed by Goldfinger) following a gas explosion, which put an end to the construction of much-needed low-cost residential tower blocks in London. Images from *A Clockwork Orange* that show Alex DeLarge and his small gang of thugs walking beside the lake at the Thamesmead South Estate (another Goldfinger project) and from the classic James Bond movie named for the architect offer evidence of the infiltration of Modern architecture into the collective cultural landscape of the late 20th century.

Pavilion Unfurls, Toby Paterson's temporary mural, created specifically for this exhibition, focuses on Scottish architect Basil Spence's design for the British Pavilion at Expo 67, whose impressive tower is still recalled by many Montrealers. The artist's initial interest in Modernist architecture was sparked by his habit of his skateboarding around concrete buildings. He has since produced large-scale architectural murals, sculptural installations and small paintings on Plexiglas that collectively explore the legacy and neglect of Brutalist architecture in the UK. The wall paintings, which generally consist of a strong solid-colour background upon which abstract architectural forms float freely, are reminiscent of El Lissitzky's *Prouns*. Paterson's pictorial representations, based on extensive research, are abstractions derived from the original architectural drawings and the lines and forms of the realized building. His strategy of isolating the building emphasizes the structural beauty of its design and reminds us of the importance of the easily graspable image in the dissemination of Modern architecture. There is a process of translation and compression in operation as Paterson works through the architectural renderings and photographs of the finished building, transforming them into fictionalized two-dimensional representations that somehow encapsulate the original intentions and ideas of the project. In this specific case, the artist dissects the structures of the realized project, rendering it as a kind of theoretical proposal that encompasses the totality of Spence's pavilion — but he adds his own meaning, clearly anchoring the piece in the here and now. That his mural is as ephemeral as the Expo pavilion instils it with a certain poignancy.



ARNI HARALDSSON, *The Goldfinger Project: Façade, Balfron Tower, London*, 2006

BASIL SPENCE, View of the British Pavilion,
1967



The questions that sparked this exhibition have not, of course, been resolved. Perhaps they functioned essentially as a pretext to assemble a group of artists whose relationships to Modernism are as diverse as Modernism itself. Situating themselves outside the non-historical fixity of postmodernism, each of the ten artists adopts quite different strategies to revisit projects from a historical era that until only recently was deemed exhausted. The works presented here attest to the continued significance of the Modernists (from the revered to the neglected to the vilified) and of the social, cultural and political transformations they proposed. And while the artists acknowledge Modernism's failures and contradictions, they are also critical of postmodernism's relativistic models and its highly reductive view of the entire Modernist project. These artists are drawn to the sense of engagement that motivated the Modernists, and by invoking the intimacy and immediacy of a dialogue they propose "theoretical objects" that, while containing the history, forms and ideas of their Modernist "subjects," are also resolutely contemporary.

- 1 Raymond Williams, *Politics of Modernism: Against the New Conformists* (London: Verso, 2007), pp. 31–35.
- 2 Christopher Wilk "Introduction: What was Modernism," in Christopher Wilk, ed., *Modernism: Designing a New World 1914–1939* (London: Victoria and Albert Museum, 2006).
- 3 It was one of the three question/themes of *Documenta 12*. The other two were "What is bare life?" and "What is to be done?"
- 4 Tony Pinkney, "Introduction," in *Politics of Modernism* (see note 1), p. 3
- 5 Brian Wallis, "Introduction," in Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: New Museum of Contemporary Art and David R. Godine Publishers, 1984) p. xii.
- 6 See *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol. 4, *Modernism with a Vengeance* (Chicago and London: Chicago University Press, 1986–1993), p. 85.
- 7 Mark Lewis, "Vancouver," *Documenta Magazine*, No.1, 2007: *Modernity?*, p. 44.
- 8 See Nicolas Bourriaud, *Altermodern: Tate Triennial* (London: Tate Publishing, 2009).
- 9 See Mieke Bal, "Introduction," in Mieke Bal, ed., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), pp. 1–26.
- 10 *Ibid.*, p. 9.
- 11 *Le Baiser/The Kiss* is the first in a series of works by Mangano-Ovalle on a Mies van der Rohe building.
- 12 Barbara Clausen, "Dorit Margreiter Pavilion 2009," in *Austrian Pavilion, 53rd Venice Biennale: Elke Krystufek, Dorit Margreiter, Franziska & Lois Weinberger* (Cologne: Buchhandlung Walter König, 2009), p. 94.
- 13 Quoted by David Rimanelli in "John Massey: The Naked House," in *John Massey: Phantoms of the Modern*, (Toronto: Bailey Fine Arts, 2004), n.p.
- 14 *Ibid.*
- 15 See my essays in *Sites of the Visual: Rodney Graham, Steven Pippin and David Tomas* (Windsor: Art Gallery of Windsor, 1977) and David Tomas, *Chemical Skins* (Oakville: Oakville Galleries, 1994).
- 16 See Simon Starling, "Electroretroprotomodern" in this catalogue.
- 17 *Poul Henningsen/Simon Starling*, Cooper Gallery, University of Dundee, Scotland, January 13–February 17, 2001.
- 18 See, for example, the exhibition catalogue *Buckminster Fuller: Starting with the Universe* (New York: Whitney Museum of American Art, 2008).
- 19 A first version was presented at the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden in 2009.
- 20 Karola Kraus, "Foreword," in *Entre deux actes : Loge de comédienne* (Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 2009), p. 10.
- 21 See Nairy Baghramian, "Ménage à trois, quatre, cinq, six...", in this catalogue.
- 22 The title is from Karl Marx, spinning off Hegel.
- 23 See Paulette Phillips, "Suspended Pleasure," in this catalogue.
- 24 Paulette Phillips, MA thesis, York University, Toronto, 2008.





Le design absorbera-t-il l'art ?

Philip Ursprung

En février 1990, quelques mois après la chute du mur de Berlin, j'ai visité la Kunsthochschule Berlin-Weissensee. Fondée en 1946, elle était alors l'école des beaux-arts la plus influente en République démocratique allemande. On disait officieusement qu'elle était l'héritière du Bauhaus de Dessau. Mart Stam, le célèbre architecte et designer moderniste, a été l'un des premiers à la diriger (1950–1952) et son programme a été en partie modelé sur l'énoncé didactique du Bauhaus. J'y étais pour mener des recherches en vue d'un article sur les changements qu'avaient connus les écoles des beaux-arts en Allemagne de l'Est depuis l'ouverture du rideau de fer. Les étudiants à Weissensee m'ont bien accueilli, fiers de me faire découvrir leurs différents départements. Dans le secteur du design de produits, ils m'ont montré des prototypes sophistiqués, et plutôt extravagants, d'antennes de télévision, de vaisselle, de meubles et même de voitures sport futuristes. Lorsque je me suis informé des applications pouvant découler de ces projets, ils ont ri et m'ont répondu que, comme tout ce qui sortait du département de design industriel, il ne s'agissait que de pures fantaisies. Selon l'idéologie officielle en l'Allemagne de l'Est, ai-je appris, le design en était arrivé au bout de son processus puisqu'il avait atteint son objectif à la fin des années 1960 : dans le domaine de l'auto par exemple, il était apparemment impossible d'améliorer la Trabant, une petite voiture bruyante, absolument hideuse, en fibre de verre ; tout comme en architecture, on ne pouvait faire mieux que ces monotones bâtiments en béton préfabriqués qui avaient proliféré dans les villes satellites de toute l'Europe de l'Est. On les considérait comme parfaits. Tout autre raffinement aurait été non seulement inutile, mais théoriquement futile.

La fin du design

J'ai été piqué par cette notion que, dans les sociétés socialistes, le design avait atteint son apogée et s'était donc rendu lui-même caduc. L'idée de changer pour changer (qui est au cœur du capitalisme) semblait non pertinente. Né aux États-Unis au début des années 1960, je me rappelle que, durant cette période de prospérité économique, les modèles d'auto changeaient tous les ans et que nous, les jeunes, pouvions facilement tous les différencier. J'ai grandi en Suisse dans les années 1970, pratiquement à côté du premier magasin IKEA à l'extérieur de la Scandinavie, et je me suis fait à l'idée que les disparités entre les articles de décoration intérieure étaient d'importants indicateurs de classe et de différence sociale. Toutefois, je comprenais maintenant, dans le contexte d'une économie planifiée, la futilité de ces distinctions. À la manière du changement qui avait pratiquement pris fin dans la société de l'Allemagne de l'Est avec l'avènement du *Realsozialismus* (terme quelque peu bizarre inventé par les pays socialistes dans les années 1970 pour faire la distinction entre leur situation de fait à ce moment et l'ancien « idéal » de socialisme), l'évolution de la culture visuelle en était plus ou moins arrivée, elle aussi, à sa fin. Le design n'était pas perçu (contrairement aux sociétés capitalistes) comme le stade d'ébauche d'un avenir meilleur ou une forme de séduction, mais comme une confirmation d'ici et maintenant. Si l'économie planifiée était propulsée par le design, ce n'était que dans son sens le plus large, c'est-à-dire le design en tant que contrôle de l'espace et du temps, avant-projet technique, politique, économique et social de la société, incorporation de l'avenir dans les vies individuelles, fusion de moments fragmentés et discontinus en un tout cohérent. La pratique précise du design de produits (ce raffinement des biens de consommation qui est omniprésent dans les sociétés capitalistes) était, dans l'Est, futile. Dans l'économie planifiée, le design — l'élaboration du futur, son incorporation dans le présent et, ainsi, du moins théoriquement, l'exclusion de l'incertitude, de l'anxiété, de la peur de l'inconnu, du risque et même de la mort — englobait tout et était pratiquement éternel.

Au moment où j'ai fait mon voyage de recherche au début des années 1990, la plupart de mes amis et collègues s'imaginaient qu'un voyage en Allemagne de l'Est, ou dans n'importe quel autre État socialiste, ressemblerait à un retour dans le passé. Je pensais autrement. Au fil de mes déambulations dans les rues de Berlin-Est, j'ai eu l'impression d'entrer dans une zone où le temps était comprimé, ralenti, presque arrêté. Cela m'est apparu non pas comme le passé mais peut-être bien comme l'avenir, l'avenir de l'Ouest. Bien sûr que l'architecture était grise, que les vêtements étaient anachroniques, que les rues étaient étrangement silencieuses. Il n'y avait pas beaucoup de couleurs, pas de panneaux d'affichage et peu de lumières. Par contre, les maisons, les autos, les bancs et autres composantes de la vie urbaine étaient « présents », d'une manière difficilement descriptible et différente de ce que nous connaissons dans l'Ouest. Ils semblaient très concrets, très réels. Les

espaces urbains n'avaient pas l'aspect surréaliste de ceux des pays capitalistes, que j'avais toujours ressentis comme des scènes en attente d'événements imminents, des promesses de choses à venir ou de possibilités non encore réalisées. Le continuum spatio-temporel semblait radicalement différent. C'est comme si la spatialité existait dans un état totalement autre. J'étais passé d'une spatialité capitaliste presque gazeuse, volatile, à une spatialité socialiste cristalline, solide. Tout avait déjà été esquissé, planifié, prévu. Rien n'existait qui n'avait pas été soumis à la même logique et il n'y avait donc aucune nécessité de modifier la forme des choses.

Avec la dissolution du bloc soviétique, les deux spatialités (de l'Est et de l'Ouest) ont vite commencé à s'aligner. Il serait toutefois simpliste de dire que la spatialité capitaliste n'a fait qu'absorber ou détruire la spatialité socialiste. En perdant son adversaire, la spatialité capitaliste a elle-même changé : les arts visuels ont changé (par exemple l'art de Gerhard Richter s'est pratiquement effondré parce que la tension entre le figuratif et l'abstrait, qui avait servi de base à sa légitimation historique pendant un quart de siècle, n'existait plus), tout comme le concept d'espace et de temps. Il est devenu de plus en plus difficile de faire la différence entre extérieur et intérieur, public et privé, ouvert et fermé. Sont apparues des notions, la « topologie » par exemple, qui sont associées à une spatialité composée exclusivement de surfaces. Fredric Jameson a parlé de perte de profondeur et d'« hyperespace » pour décrire le remplacement de la continuité spatiale traditionnelle qui avait dominé depuis la Renaissance. Il écrit : « L'hypermédia postmoderne [...] a finalement réussi à transcender les capacités du corps humain individuel à se situer lui-même, à organiser son entourage immédiat sur le plan perceptuel et à repérer de manière cognitive sa position dans un monde extérieur repérable. On pourrait maintenant avancer que cette disjonction alarmante entre le corps et son environnement bâti [...] peut elle-même être un symbole et un analogon à ce dilemme encore plus aigu qu'est l'incapacité de nos esprits, du moins présentement, de cartographier le vaste réseau mondial des communications multinationales et décentrées dans lequel nous sommes pris en tant que sujets individuels¹. » J'avancerais que ce changement radical de perception a également produit un effet sur la relation entre différents genres artistiques, soit entre l'art, l'architecture et le design.

« Nouvel ordre mondial »

Au début des années 1990, la guerre froide prenait fin. Sitôt après, la première guerre du Golfe commençait et le président George Bush père proclamait un « nouvel ordre mondial ». Cette proclamation inaugurait une nouvelle mutation de la *pax americana*, créant une situation instable par des « actions policières » préventives qui contrevenaient au droit international. Au cours des deux décennies suivantes, nous nous sommes habitués à ce nouvel état des

choses, si bien que, dans la mémoire et l'imagination collectives, les attaques terroristes contre le World Trade Center et le Pentagone de septembre 2001 occupent une plus grande place et semblent avoir plus de pertinence que la guerre au Koweït, qui a effectivement préparé le terrain aux affrontements suivants et qui, sur un plan historique, a été beaucoup plus décisive. Michael Hardt et Antonio Negri ont exploré ces questions dans leur ouvrage *Empire*. Dans cet écrit néo-marxiste, proche du manifeste, ils dressent le portrait d'un Empire qui conquiert le monde dans un présent éternel. Contrairement à l'impérialisme du XIX^e siècle, alors que les États-nations particuliers rivalisaient entre eux pour l'expansion de leurs territoires propres, l'Empire est un nouvel ordre mondial « qui suspend effectivement le cours de l'histoire et fixe par là même l'état présent des affaires pour l'éternité² ». Selon Hardt et Negri, le capital semble faire face à un monde unifié et ne repose sur aucune frontière territoriale. Comme ils l'écrivent : « L'Empire présente son pouvoir non comme un moment transitoire dans le flux de l'histoire, mais comme un régime sans frontières temporelles, donc en ce sens hors de l'histoire ou à la fin de celle-ci. » Ils ajoutent : « Selon le point de vue de l'Empire, c'est la façon dont les choses seront toujours et la façon dont elles étaient pensées de toute éternité³. »

L'idée de Hardt et de Negri, que le temps s'est arrêté, est devenue un point tournant dans le discours sur la culture visuelle en général. Elle pourrait contribuer à expliquer la prédilection pour la structure en boucle, le retour éternel du même, en architecture et en art contemporains, allant des installations vidéo d'artistes comme Iñigo Manglano-Ovalle, Paulette Phillips et Dorit Margreiter aux structures de bâtiment comme la Maison Moebius de Ben van Berkel et Caroline Bos. Elle pourrait élucider la raison pour laquelle la vidéo est la technique prédominante en art contemporain, puisqu'elle émane du temps réel et donne au spectateur l'impression de participer à l'instant actuel. Et elle a des répercussions sur la conception du design — tel que défini plus tôt, c'est-à-dire non comme la création de produits mais comme l'incorporation de l'avenir dans les vies individuelles et comme moyen de fusionner les fragments et les discontinuités actuels en une image apparemment cohérente. Si le passage du temps a effectivement ralenti au cours des récentes années, s'il s'est plus ou moins arrêté, alors la manière dont nous percevons notre environnement peut se comparer à la conception de l'espace et du temps à l'époque du socialisme.

Présent éternel et espace topologique

Quel est le lien entre ces questions et les disciplines artistiques ? Il me semble qu'on s'intéresse de plus en plus à l'espace entre les genres artistiques parce que cet espace est présentement en train de se transformer. Dans les années 1960 et 1970, ce qui se trouvait au-delà des frontières de l'art, ou entre

les genres artistiques, était considéré comme étant « théâtral ». Certains critiques, dont Michael Fried, estimaient que les sculptures en art minimal, par exemple, étaient des mises en scène vides parce qu'elles ne répondaient pas aux exigences de la sculpture moderniste et qu'elles renonçaient à l'autonomie spatiale en faveur d'une continuité entre l'espace de la sculpture, l'architecture environnante et le visiteur⁴. L'espace d'exposition faisait dorénavant partie de l'œuvre. Le mot « théâtral », utilisé par Fried pour décrire son impression que l'art minimal était un phénomène situé à l'extérieur de l'art, faisait écho à un glissement plus général qui se produisait alors : celui de l'objet vers le processus. Rétrospectivement, les théoriciens aiment parler de cette dynamique comme d'un « tournant performatif ». J'avancerais toutefois que nous sommes soumis, depuis les années 1990, à un autre changement de spatialité. Ce qui réside maintenant entre les genres n'est pas volatil ou fluide (pour filer la même métaphore que plus tôt), mais solide ou cristallin. Il semblerait que notre propre vie au quotidien ne se déploie pas devant un vaste horizon, infini et flou, offrant d'innombrables possibilités, mais qu'elle se déroule plutôt sur une scène clairement définie, sorte d'échiquier ou d'interface. Et, alors que dans les années 1960, l'art s'est transformé de manière radicale, passant d'un état statique à un processus, se dissolvant dans un environnement dynamique, « dématérialisé », l'inverse semble se produire aujourd'hui. Comme s'il était exposé à des conditions glaciales, l'art a ralenti, s'est comprimé, a paralysé. La tendance générale allant du temporel au spatial, décrite par plusieurs théoriciens, nous a mis dans une situation où seul l'espace semble prévaloir et où le temps n'est qu'un éternel retour du même, du déjà-vu en série, une boucle infinie dépourvue de sens précis.

Ce nouveau glissement est intrinsèquement lié à la question du design dans un sens large. Si l'on considère le design comme l'exclusion de la volatilité et de l'incertitude, comme un véritable moyen de contrôle, alors la question n'est pas de savoir si l'art, l'architecture et le design de produits sont en train de fusionner parce que leurs frontières s'estompent, mais plutôt si le design n'absorbera pas complètement l'art et l'architecture. Il est évident que l'art et l'architecture sont passés, durant les deux dernières décennies, des marges au centre des préoccupations humaines. Le nouveau phénomène des architectes et des artistes vedettes est symptomatique de ce changement. Non seulement ils ne sont plus marginalisés, mais les artistes et les architectes sont aujourd'hui fréquemment l'objet de l'attention publique et l'on attend d'eux qu'ils fournissent des réponses et donnent une orientation à un public de plus en plus vaste. L'appétit croissant des collectionneurs et des conservateurs, l'intérêt des autorités municipales pour l'art public, la nouvelle considération des investisseurs et des spéculateurs, bref le boum dans le monde de l'art a mené de nombreux artistes, souvent contre leur gré, à travailler comme s'ils remplissaient des commandes. Ce qu'on recherche, et ce pour quoi l'on est prêt à payer, c'est le divertissement, une ambiance, la

beauté, une « présence », plutôt que des idées utopistes ; ce qui est apprécié, c'est le confort et non la critique. On s'attend maintenant à ce que les artistes et les architectes transforment le monde en un « lounge » ou un salon plutôt que de le confronter à son propre reflet. Techniquement, les possibilités se sont multipliées de manière exponentielle, mais l'autonomie a diminué. Si cette évaluation est juste, cela expliquerait pourquoi autant d'artistes contemporains s'intéressent présentement au passé et, plus précisément, au passé du design moderniste. Ils cherchent à découvrir comment leurs prédécesseurs ont imaginé l'avenir, demain, l'utopie, précisément parce que, dans notre présent à nous, l'avenir a disparu. C'est comme si nous étions encore pris dans la temporalité de générations antérieures. Le slogan « no future » de la fin des années 1970, qui appartenait à la culture punk, n'était pas tant une affirmation nihiliste que le refus d'une génération de se voir confinée à la temporalité de celle qui l'avait précédée, une protestation contre les promesses trahies d'un avenir meilleur.

Les projets de Ludwig Mies van der Rohe, d'Eileen Gray, de Richard Buckminster Fuller, de John Lautner et de Poul Henningsen sont intéressants aujourd'hui parce qu'ils font partie d'une temporalité et d'une continuité qui n'existent plus. Les œuvres contemporaines qui les abordent nous confrontent aux fragments d'une totalité utopiste. Notre relation actuelle avec le modernisme peut se comparer à la fascination qu'exerçait l'Antiquité sur nos ancêtres des XVIII^e et XIX^e siècles : nous parcourons péniblement les ruines du modernisme, comme les personnages disséminés dans les vestiges de la Rome antique sur les gravures de Piranèse, au XVIII^e siècle. En 2007, les commissaires de la Documenta 12 posaient une question de pure forme : « La Modernité est-elle notre Antiquité ? » Il est certain que, de notre point de vue actuel, la période entre 1880 et 1950 semble avoir, dans une bonne mesure, la cohérence, la violence, la beauté et la séduction de l'ère classique. Nairy Baghramian, Arni Haraldsson, Iñigo Manglano-Ovalle, Dorit Margreiter, John Massey, Toby Paterson, Paulette Phillips, Tobias Putrih, Simon Starling et David Tomas inscrivent leurs travaux parmi les restes d'un passé qui est à la fois impressionnant et menaçant, lointain et proche. Comme la plupart des artistes de leur génération, ils n'ont pas de nostalgie de ce passé, mais sont sensibles à sa dimension historique. Dans une situation où le signe avant-coureur est difficile à discerner et où la mémoire historique est réprimée, ils sont curieux de la temporalité. L'histoire, pour eux, est une ressource précieuse, un grand réservoir de récits et d'images dans lequel ils peuvent puiser, et qu'ils peuvent transformer et réactiver.

En quoi cette attitude est-elle différente de la révision antérieure des valeurs modernistes qu'on a qualifiée de postmodernisme ? Cet intérêt pour les « lendemains d'hier » est-il une réflexion tardive sur les débats et les problèmes qui ont été soulevés dans les années 1960 et 1970 ? Les artistes d'aujourd'hui parlent-ils encore le « langage de l'architecture postmoderne »,

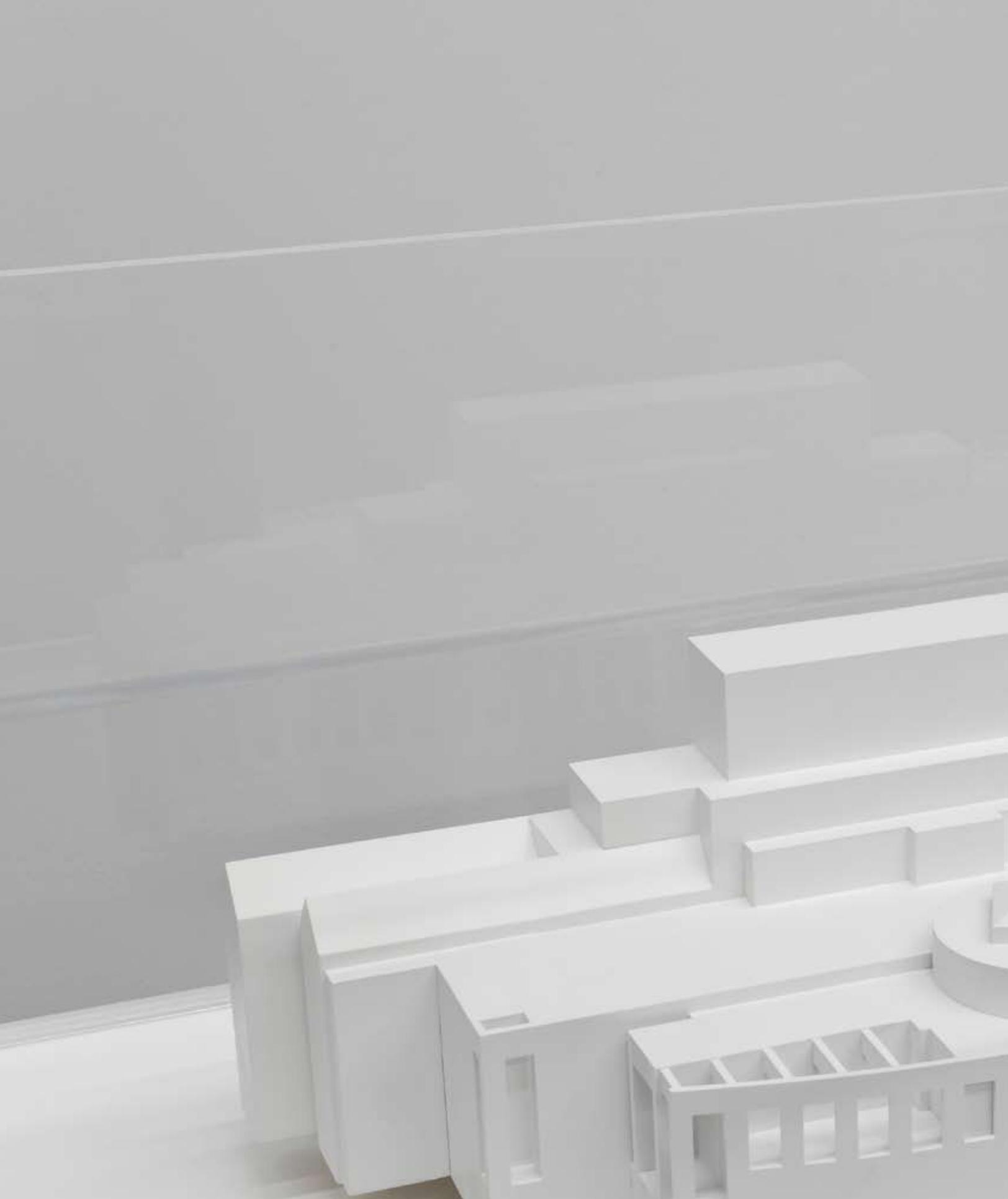
tel que défini par Charles Jencks dans son ouvrage marquant de 1977 ? Leur intérêt pour le passé est-il comparable à ce que Robert Smithson appelait des « ruines à l'envers », les fragments encore inachevés de la totalité moderniste⁵ ? Et quel lien y a-t-il entre ces pratiques actuelles et l'« archéologie vivante » entreprise par Gordon Matta-Clark lors de ses excursions dans les espaces souterrains de Manhattan, qu'il a documentées dans son film de 1976 intitulé *Substrait (Underground Dailies)* ?

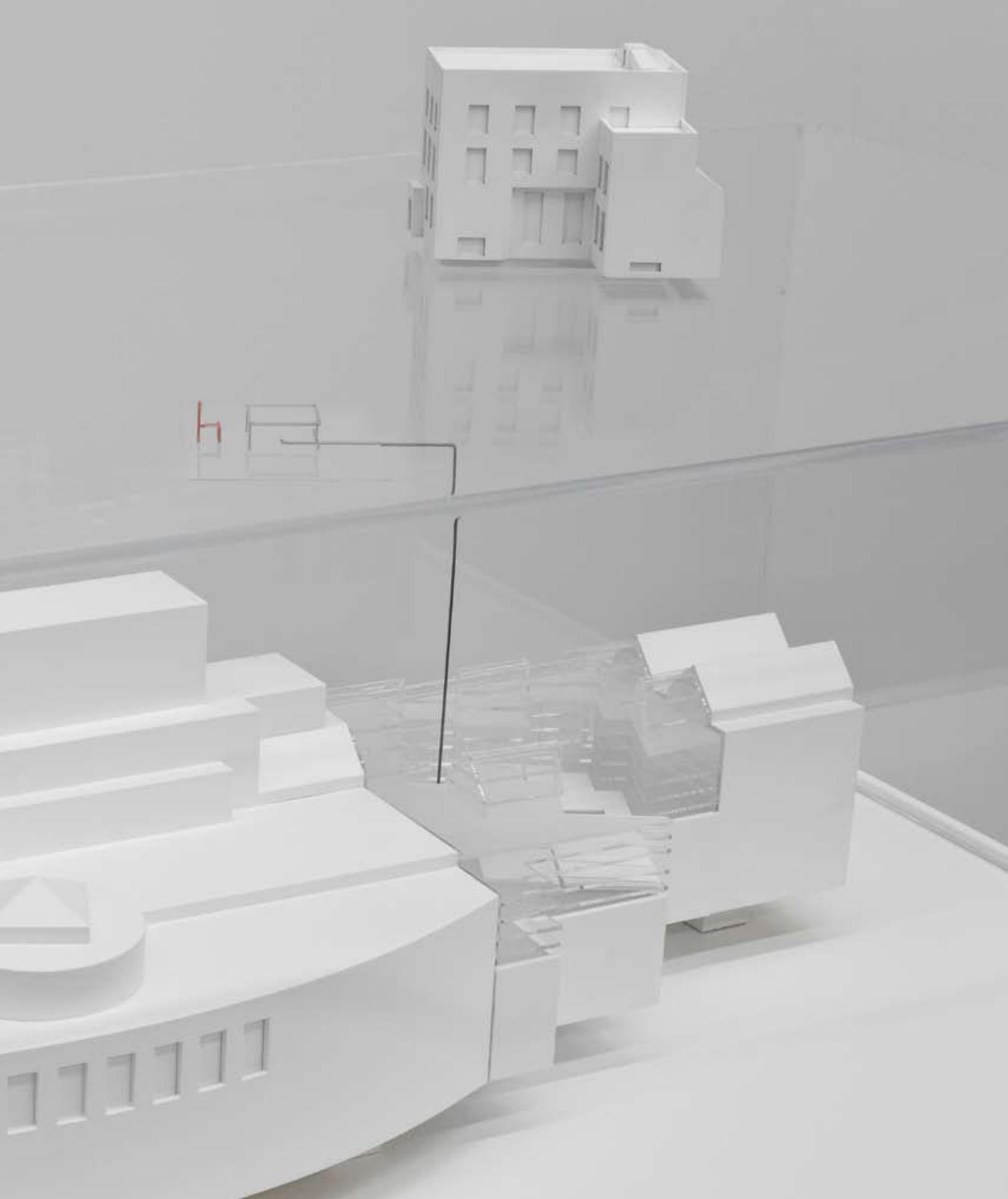
Même si les polémiques des années 1960 et 1970 ainsi que le scepticisme qui a suivi envers les valeurs modernistes semblent trouver un écho dans plusieurs questions auxquelles on s'intéresse aujourd'hui, il existe des différences notables. Dans les années 1970, le modernisme (si un concept aussi abstrait peut signifier quelque chose) était une chose contre laquelle il fallait se battre, un synonyme de conflit. Smithson a fondé son concept d'entropie contre le naturalisme et l'utopie des artistes modernistes. Matta-Clark considérait l'idéologie moderniste comme répressive et limitative ; à ses yeux, le mur de Berlin constituait l'apogée de l'architecture Bauhaus. Autrement dit, le régime de l'Allemagne de l'Est et le design du modernisme tardif étaient intimement liés. Aujourd'hui, en fait depuis l'apparition du « nouvel ordre mondial » à la fin des années 1990, ce combat particulier est clos et l'on peut maintenant le situer dans l'histoire.

Vues de notre position avantageuse, soit au début de la deuxième décennie du XXI^e siècle, les distinctions entre modernisme et postmodernisme s'atténuent, ce qui a pour conséquence qu'ils semblent se fondre l'un dans l'autre. La « rupture » dont on a tant parlé, qui s'est produite après la Seconde Guerre mondiale, à la fin des années 1950 ou au début des années 1960 (selon l'école de pensée), n'est plus repérable. En fait, il semble aujourd'hui que le glissement a probablement eu lieu au début des années 1970, au début de la révolution économique qui n'a été définie que beaucoup plus tard (à la fin des années 1990) comme étant la mondialisation. La question posée par les commissaires de la *Documenta 12* devrait être reformulée ; plus intéressante que celle de notre relation au modernisme, la question qui se pose est de savoir pourquoi il n'y a apparemment aucune limite à la « contemporanéité ». Pourquoi l'art « contemporain » est-il contemporain depuis le début des années 1960 ? Est-ce le contemporain, plutôt que le modernisme, qui continue à nous hanter comme un spectre ? Qu'est-ce qui refuse de mourir ? Les artistes de la présente exposition ont-ils choisi de voyager dans le modernisme parce que, contrairement à notre présent, il a un début et une fin ? Nous ramènent-ils aux gloires fanées du passé — au pragmatisme de Buckminster Fuller, à la nostalgie pour la nature de Mies van der Rohe, aux rêves éveillés de John Lautner, au brutalisme de Goldfinger, à l'élégance d'Eileen Gray et aux utopies avant-gardistes des mouvements Bauhaus et De Stijl — pour les réinterpréter, voire les « compléter » ? Dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), Karl Marx écrivait : « Hegel fait

remarquer quelque part que, dans l'histoire universelle, les grands faits et les grands personnages se produisent, pour ainsi dire, deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde comme farce. » Il n'est pas étonnant que ces mots célèbres, que Paulette Phillips a empruntés comme intitulé de son installation, aient une si forte résonance aujourd'hui. Dans une situation où tout semble s'être déjà produit, tout est possible. C'est l'une des raisons pour laquelle l'art contemporain est à la fois incertain et détendu, sérieux et ludique. L'historicité comme telle, l'idée que le sens de l'art dépend de sa relation critique avec les formes qui l'ont précédé, ne définit plus l'horizon de l'art. Le passé est lointain dans tous les sens, mais il peut être réarrangé, transformé, recyclé, échantillonné et réactivé.

- 1 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 44. [Notre traduction.]
- 2 Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, traduit de l'américain par Denis-Armand Canal, Paris, Exils Éditeur, 2000, p. 19.
- 3 *Ibid.*
- 4 Voir Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, vol. 5, no. 10 (juin 1967) ; repris dans Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1998, p. 148–172.
- 5 Dans son essai sur une visite de Passaic, au New Jersey, Smithson écrit : « C'est l'opposé des " ruines romantiques " parce que les bâtiments ne s'écroulent pas en ruines après avoir été construits, mais s'élèvent plutôt en ruines avant d'avoir été construits. » Robert Smithson, « The Monuments of Passaic: Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City? », *Artforum*, vol. 6, no 4 (décembre 1967) ; repris sous le titre de « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », dans Robert Smithson, *Collected Writings*, Jack Flam (dir.), Berkeley, University of California Press, 1996, p. 68–74 (passage cité, p. 69 [Notre traduction.]).





Will Design Absorb Art?

Philip Ursprung

In February 1990, a few months after the fall of the Berlin Wall, I visited the Kunsthochschule Berlin-Weissensee. Founded in 1946, it was at the time the most influential art school in the German Democratic Republic. Unofficially, it was said to be the heir to the Dessau Bauhaus. Mart Stam, the famous Modernist architect and designer, had been one of its first directors (1950–1952), and the curriculum was partially modelled on the didactic program established at the Bauhaus. I was there to do research for an article about the way East German art schools had changed since the opening of the Iron Curtain. The students in Weissensee welcomed me, proud to introduce their various departments. In the product design sector they showed me some rather extravagant models for fancy television antennas, tableware, furniture and even futuristic sports cars. When I asked them about possible applications of these projects they just laughed, telling me that like everything else issuing from the department of industrial design these were pure fantasy products. According to official East German ideology, I learned, the design process had come to an end, having reached its goal in the late 1960s: in the realm of cars, for example, there could apparently be no improvement on the Trabant, a small, noisy and utterly ugly vehicle made out of fibreglass; nor, in the field of architecture, on the monotonous prefabricated concrete buildings that had mushroomed in satellite cities all over Eastern Europe. They were considered perfect. Any further refinement was not only unnecessary — it was theoretically meaningless.

The End of Design

I was intrigued by this idea that in socialist societies design had reached its apogee and thus made itself obsolete. The notion of change for change's sake (so central to capitalism) seemed to be irrelevant. As someone born in the United States in the early 1960s, I recalled that during this economically prosperous period car models changed yearly and that we kids could tell the various models apart with ease. Growing up in Switzerland in the 1970s, virtually next door to the first IKEA shop outside Scandinavia, I became used to the fact that disparities in interior and product design were important indicators of class identity and social difference. But in the context of a planned economy, I now realized, such distinctions were meaningless. Just as change had virtually ceased in East German society with the advent of *Realsozialismus* — the somewhat odd term coined in socialist countries during the 1970s to distinguish their current de facto situation from the earlier "ideal" of socialism — so was the evolution of visual culture more or less at an end. Design was not seen (as in capitalist societies) as a draft for a better future or a seduction, but rather as a confirmation of the here and now. If the planned economy was driven by design it was only in the very broadest sense — design as the control of space and time, the technical, political, economic and social drafting of society, the incorporation of the future in individual lives, the fusing of fragmented and discontinuous moments into a coherent whole. The specific practice of product design (the refinement of consumer goods that is so much a part of capitalist societies) was, in the East, meaningless. In the planned economy, design — mapping out the future, incorporating it into the present and thus, at least theoretically, excluding uncertainty, anxiety, fear of the unknown, risk and even death — was all-encompassing and virtually timeless.

When I made my research trip in the early 1990s, most of my friends and colleagues conceived of a journey to East Germany or to other former socialist states as a journey into the past. But I disagreed. As I wandered the streets of East Berlin I felt I had entered a zone where time was compressed, slowed down, practically at a standstill. This seemed to me not like the past but possibly the future — the future of the West. Of course, the architecture was grey, the clothes anachronistic, the streets uncannily silent. There was not much colour, no billboards and little light. But on the other hand the houses, cars, benches and other components of city life were "present" in a manner difficult to describe and different from in the West. They seemed very concrete, very real. The urban spaces lacked the surreal quality of urban spaces in capitalist countries, which I had always experienced as stages for upcoming events, as promises of things to come, of possibilities not yet realized. The space-time continuum seemed radically altered. It was as if spatiality existed in a different aggregate state. I had moved from a

gas-like, volatile, capitalist spatiality into a crystalloid, solid, socialist spatiality. Everything had already been drafted, planned, foreseen. There was nothing that was not subject to the same logic — and therefore no need to modify the shape of things.

With the dissolution of the Soviet bloc, the two spatialities (of East and West) rapidly began to align. But it would be too simple to say that the capitalist spatiality merely absorbed or destroyed the socialist spatiality. With the disappearance of its opponent, capitalist spatiality itself changed: just as visual art changed (for example, the art of Gerhard Richter virtually collapsed because the tension between figurative and abstract that had supported its historical legitimation for a quarter of a century had ceased to exist), so did the concept of space and time change. It became more and more difficult to distinguish outside from inside, public from private, open from closed. Notions such as “topology” appeared, associated with a spatiality composed exclusively of surfaces. Fredric Jameson spoke of “depthlessness” and “hyperspace” to describe an alternative to the traditional continuity of space that had reigned since the Renaissance. As he put it: “Postmodern hyperspace ... has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. It may now be suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment ... can itself stand as the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentered communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects.”¹ I would argue that this radical change of perception also affected the relation between the different artistic genres — between art, architecture and design.

“New World Order”

At the start of the 1990s, the Cold War ended. Immediately thereafter the first Gulf War started, and President George Bush senior proclaimed the “New World Order.” It was the beginning of a new mutation of the *Pax Americana*, a precarious situation of pre-emptive “police actions” that contravened international law. Over the subsequent two decades we became accustomed to this new state of affairs — to the extent that the collective memory of the terrorist attacks on the World Trade Center and the Pentagon in September 2001 take much more space in our current imagination and seem to have greater pertinence than the war in Kuwait, which had in fact prepared the terrain for the following struggles and which, on a historical level, was much more decisive. Michael Hardt and Antonio Negri have investigated these issues in their book *Empire*. In their neo-Marxist, manifesto-like pamphlet

they paint the picture of an Empire that is expanding worldwide in an eternal present. In contrast to the imperialism of the 19th century, where individual nation-states competed with each other in order to expand their individual territories, the Empire is a new world order “that effectively suspends history and thereby fixes the existing state of affairs for eternity.”² In Hardt and Negri’s view, Capital seems to be faced with a smooth world, and does not rely on any territorial boundaries. In their words: “Empire presents its rule not as a transitory moment in the movement of history, but as a regime with no temporal boundaries and in this sense outside of history or at the end of history.” And: “From the perspective of Empire this is the way things will always be and the way they were always meant to be.”³

A crucial point for the discourse on visual culture in general is Hardt and Negri’s idea that time has come to a standstill. It may help explain the preference for the structure of the loop — the endless return of the same — in contemporary art and architecture, from the video installations of such artists as Iñigo Manglano-Ovalle, Paulette Phillips and Dorit Magreiter to the structures of buildings like the Mobius House by Ben van Berkel and Caroline Bos. It may also make clear why video has become the predominant medium in contemporary art, since it is a medium that emanates from real time and suggests that the viewer is partaking in the actual moment. And it has consequences for the conception of design — design as defined above, not as product design but as the incorporation of the future into individual lives and as a means to merge current fragments and discontinuities into a seemingly coherent image. If the passage of time has actually slowed down in recent years, if it has more or less come to a halt, then the way we perceive our environment can be compared to the conception of space and time under socialism.

Eternal Present and Topological Space

How do these issues relate to the relationship between artistic disciplines? It seems to me that the growing interest in the space between the artistic genres is generated by the fact that this space is currently in a phase of transformation. In the 1960s and 1970s what lay beyond the boundaries of art, or between the genres, was considered “theatrical.” Critics like Michael Fried considered the sculptures of minimal art, for example, to be stage-like and hollow because they did not subscribe to the rules of Modernist sculpture and abandoned spatial autonomy in favour of continuity between the space of the sculpture, the surrounding architecture and the visitor.⁴ The exhibition space had become part of the work of art. Fried’s use of the term “theatrical” to describe his sense that minimal art was a phenomenon outside of art echoed a more general shift taking place at that time — the shift from object to process. In

retrospect, theorists like to describe this dynamic as a “performative turn.” But I would argue that we have been exposed since the 1990s to another change in spatiality. What lies between the genres now is (to stay with my earlier metaphor) not volatile, or fluid, but solid, or crystalloid. Our own daily life, it seems, does not unfold in front of a vast, endless and blurred horizon of innumerable possibilities, but rather takes place on a clearly defined stage, almost like a chessboard, or a kind of interface. And while during the 1960s art changed radically, evolving from a static state to a process, dissolving into a dynamic, “dematerialized” environment, the reverse seems to be occurring today. As if suddenly exposed to freezing conditions, art is slowed-down, compressed, paralyzed. The general trend from the temporal to the spatial that many theoreticians describe has brought us to a situation where space alone seems to prevail and where time is seen simply as an eternal return of the same, a series of déjà-vus, an endless loop without any specific direction.

This new shift is intrinsically related to the issue of design in the large sense. If we consider design as the exclusion of volatility and uncertainty, as the very means of control, then the question is not whether art, architecture and product design are merging into one another as the boundaries between them blur, but whether design will absorb art and architecture altogether. It is evident that in the last two decades art and architecture have shifted from the margins to the centre of human preoccupation. The new phenomenon of star architects and artists is symptomatic of this change. No longer marginalized, artists and architects are now frequently the focus of public attention, and expected to provide answers and orientation to a wider and wider audience. The art world boom — the growing appetite of collectors and curators, the interest of city authorities in public art, the new regard of investors and speculators — has driven many artists, often against their will, to work as if under commission. What is required, and paid for, is entertainment, atmosphere, beauty, “presence,” rather than utopian ideas; what is appreciated is comfort, rather than critique. Artists and architects are now expected to transform the world into a lounge rather than confront it with its mirror image. Technically, possibilities have multiplied exponentially, yet autonomy has diminished. If this assessment is correct, it would explain why so many contemporary artists are currently investigating the past and, more specifically, the past of Modernist design. They are interested in exploring how their predecessors imagined the future, tomorrow, utopia, precisely because, in our own present, the future has vanished. It is as if we were still stuck in the temporality of earlier generations. The “No Future” slogan of late 1970s punk culture was not so much a statement of nihilism as a refusal to be confined by the temporality of an earlier generation — a protest against the withheld promises of a better future.

The projects of Ludwig Mies van der Rohe, Eileen Gray, Richard Buckminster Fuller, John Lautner and Poul Henningsen are interesting today because they partake of a temporality and a continuity that no longer exist. In the contemporary works that focus on them we are confronted with the fragments of a utopian wholeness. Our current relationship to Modernism can be compared to the fascination that our 18th- and 19th-century forebears felt for antiquity: we clamber over the ruins of Modernism like the figures scattered through Piranesi's late 18th-century prints of the vestiges of Ancient Rome. In 2007 the curators of Documenta 12 asked a rhetorical question: "Is Modernity our Antiquity?" Certainly, seen from today the period between 1880 and 1950 seems to possess much of the classical era's coherence, violence, beauty and seductiveness. Nairy Baghramian, Arni Haraldsson, Iñigo Manglano-Ovalle, Dorit Margreiter, John Massey, Toby Paterson, Paulette Phillips, Tobias Putrih, Simon Starling and David Tomas all inscribe their work in the remnants of a past that is both impressive and threatening, far off and nearby. Like most artists of their generation, they feel no nostalgia for this past but are sensitive to the historical dimension. In a situation where prognosis is difficult and historical memory is repressed, they are curious about temporality. History, for them, is a cherished resource, a vast reservoir of narratives and images that they can draw upon, transform and reactivate

In what way does this attitude differ from the earlier revision of Modernist values labelled postmodernism? Is this concern with "yesterday's tomorrows" a late reflection on debates and issues that were raised in the 1960s and 1970s? Do artists active today still speak the "language of postmodern architecture" as defined by Charles Jencks in his seminal 1977 book? Is their interest in the past comparable to Robert Smithson's in what he called "ruins in reverse," the not-yet-finished fragments of a Modernist totality?⁵ And how do these current practices relate to the "living archaeology" undertaken by Gordon Matta-Clark in his excursions into the underground spaces of Manhattan, documented in his 1976 film *Substrait (Underground Dailies)*?

Although both the polemics of the 1960s and 1970s and subsequent scepticism concerning Modernist values seem to be echoed in many of today's interests, there are major differences. In the 1970s, Modernism (if such an abstract concept makes any sense at all) was an issue to struggle with, synonym of conflict. Smithson set his concept of entropy up against the naturalism and utopianism of Modernist artists. Matta-Clark considered the Modernist ideology to be repressive and enclosing; for him, the Berlin Wall was the epitome of Bauhaus architecture. In other words, the East German regime and high Modernist design were intimately related. Today — actually, since the appearance of the "New World Order" in the early 1990s — this particular struggle is over and can now be historically localized.

Seen from our vantage point, early in the second decade of the 21st century, the distinctions between Modernism and postmodernism are diminishing, with the result that the two seem to blur into one another. The much discussed "break," situated (depending on the school of thought) either after the Second World War, during the late 1950s or in the early 1960s, can no longer be traced. In fact, it seems today that the shift probably took place in the early 1970s, at the beginning of the economic revolution defined only much later (at the end of the 1990s) as globalization. The question posed by the curators of Documenta 12 could be reformulated: more interesting than our relationship to Modernism is the question of why there appears to be no limit to "contemporaneity." Why is it that "contemporary" art has been contemporary since the early 1960s? Is it the contemporary, rather than Modernism, that keeps haunting us like a phantom? What is it that will not die? Do the artists of this exhibition choose to travel through Modernism because it has, unlike our own present, a beginning and an end? Are they taking us back to the fading stars of the past — to Buckminster Fuller's pragmatism, Mies van der Rohe's nostalgia for Nature, John Lautner's daydreams, Goldfinger's Brutalism, Eileen Gray's elegance and the avant-garde utopias of the Bauhaus and De Stijl movements — in order to reinterpret or even "complete" them? In *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1852), Karl Marx wrote: "Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce." It is no wonder that these famous words, from which Paulette Phillips has borrowed for the title of her installation, resound so powerfully today. In a situation where everything appears to have already happened, everything is possible. This is one of the reasons why contemporary art is uncertain and relaxed, serious and playful. Historicity as such — the idea that the meaning of art relies on its critical relation to earlier art — no longer defines art's horizon. The past is in every sense remote — but it can also be rearranged, transformed, recycled, sampled and reactivated.

- 1 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 44.
- 2 Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), p. xiv.
- 3 *Ibid.*, pp. xiii–xv.
- 4 See Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, vol. 5, no. 10 (June 1967); reprinted in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), pp. 148–172.
- 5 In his 1967 chronicle of Passaic, New Jersey, Smithson wrote: "This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built." Robert Smithson, "The Monuments of Passaic: Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?" *Artforum*, vol. 6, no. 4 (December 1967); reprinted under the title "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" in Robert Smithson, *Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 68–74 (quoted passage p. 69).

Nairy Baghramian

Ménage à trois, quatre, cinq, six...

Une liaison remise en scène et maintenant élargie. Un événement intime et public. Une évocation des innombrables actes et apparitions possibles, par des actrices visibles et invisibles. Dans les coulisses, côté cour, attend l'interprète absent suggéré par les intérieurs de Janette Laverrière, alors que, côté jardin, se tient le modèle dont les poses figées ont été saisies par l'appareil photo de Carlo Mollino. Au milieu de la scène s'élève une loge, sorte de refuge qui abrite la possibilité d'un drame réel. La loge accentue l'impression de drames secrets potentiels et les rend presque palpables. Les glissements fluides entre drames intérieurs et inventés estompent les réalités qui se manifestent et orientent le regard vers d'autres scènes. Le rideau devrait-il se lever ou tomber ?

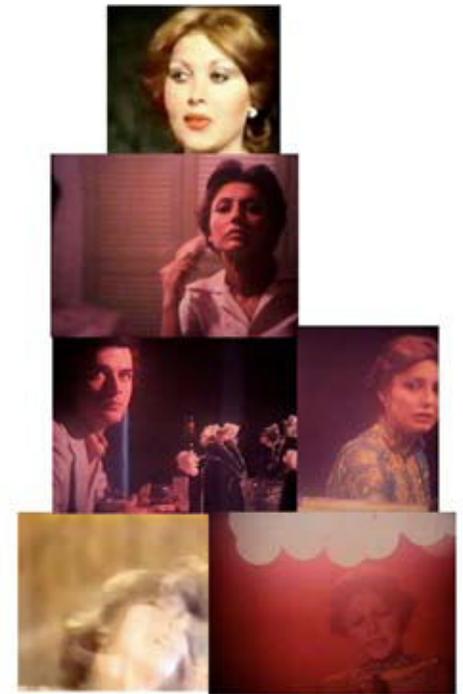
Il y a maintenant deux ans qu'en bouquinant chez Rizzoli, à New York, je suis tombée sur la seule monographie consacrée à Janette Laverrière. En peu de temps, j'étais invitée à lui rendre visite dans son appartement parisien, qui est décoré d'une belle sélection de ses propres travaux depuis les années 1930. Les murs sont ornés de ses « évocations » en miroir qui représentent les influences politiques et littéraires les plus importantes qui ont façonné son art au fil des ans. Entourées de cette collection, nous avons bu du porto, qui était rangé dans sa table Coccinelle, et parcouru des centaines de plans et dessins. Nous sommes devenues amies et avons commencé à penser à des projets en commun. Elle nous a proclamées « sœurs dans la création ».

Après notre première exposition ensemble, à la 5^e *Biennale de Berlin*, et d'autres projets en collaboration, nous avons conçu l'exposition tenue à la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden. Pour *Entre deux actes II (Loge des comédiennes)*, nous avons reconstruit et remis à jour un intérieur qu'elle avait dessiné pour le *Salon des Artistes Décorateurs* de 1947, à Paris. Cette loge est moins une copie exacte qu'un travail d'interprétation fait en consultation avec Janette. La structure, la forme et la palette des dessins originaux ont été presque entièrement conservées, à l'exception de certains détails qui ont été intentionnellement modifiés ou omis : tel un cadavre sur la scène d'un crime, un contour à la craie remplace le tapis en peau de tigre, les étagères sont attachées à un cadre en métal peint plutôt que d'être fixées aux murs et des rouges à lèvres éparpillés transforment cette installation en ensemble sculptural fantasmatique.

Cette constellation émouvante parle des conditions de travail et de la lutte pour la reconnaissance d'une femme designer d'intérieur moderniste.

Qu'est-ce que la vie et la psychologie d'une actrice ont à voir avec le design ? Cette question m'a ramené à l'esprit la position plutôt ambivalente de Carlo Mollino, un architecte et designer italien aux multiples talents. J'ai décidé de le réunir avec Laverrière par le travail. Il y a plusieurs années, j'ai visité l'un des appartements de Mollino encore existants à Turin. De son vivant, c'était un endroit secret qu'il utilisait parfois pour mettre en scène des séries obsessionnelles de photographies intimes. La mise en scène de Laverrière présente la loge comme un décor luxueux en coulisses destiné à un personnage féminin absent alors que, sur ses images, Mollino place la femme, créature séduisante, au cœur même de son intérieur érotique. Ma vision a consisté à faire se côtoyer à nouveau les figures de Mollino, mais dans la loge de Laverrière où elles peuvent reculer et avancer, du côté cour au côté jardin, dans un acte de libération symbolique.

Comme le suggère le titre, la constellation ne s'arrête pas là, puisque j'ai maintenant ajouté d'autres protagonistes « absents ». Au Musée d'art contemporain de Montréal, pour la nouvelle mise en scène de *Entre deux actes*, qui se rapproche en fait de la reprise d'une pièce au théâtre, s'ajoutent au spectacle une distribution de divas, de chanteuses lesbiennes, de modérateurs gays et d'éblouissantes reines de la pop. Ces figures nous viennent d'un temps où les mollahs, en Iran, n'avaient pas encore réussi (par leur projet politique restrictif et par l'introduction de l'État religieux) à étouffer la culture pop et à arrêter l'épanouissement, au Moyen-Orient, d'attitudes plus libérales envers l'orientation sexuelle.



Entre deux actes III (Loge des comédiennes)
(détail), 2009





Entre deux actes II (Loge des comédiennes),
2009



Nairy Baghramian

Ménage à trois, quatre, cinq, six...

A restaged and now extended liaison. An intimate and extroverted occasion. A conjuring up of the possibility of innumerable acts and appearances by visible and invisible actresses. Waiting just offstage left is the absent performer suggested by Janette Laverrière's interiors, and waiting stage right are the model's frozen poses captured in Carlo Mollino's photographs. Centre stage is a dressing room — a kind of refuge harbouring the possibility of real drama. It heightens the sense of secret potential dramas, making them almost palpable. The fluid shifts between internal and imagined dramas blur manifesting realities and direct focus on alternating scenes. Should the curtain go up or down?

It is two years now since, browsing at Rizzoli's bookstore in New York, I came across what is still the only monograph on Janette Laverrière. It was not long before I was invited to visit her in her Paris apartment, which is decorated with a fine selection of her own works dating back to the 1930s. The walls are adorned with the mirror pieces that represent the culmination of the political and literary influences that have shaped her art over the years. Surrounded by this collection, we drank the port she had stored in her table, *The Ladybug*, while rummaging through hundreds of plans and drawings. We became friends and started planning joint projects. She

proclaimed us to be "sisters in creation."

Following our first exhibition together, at the 5th Berlin Biennial, and other collaborative projects, we conceived the exhibition held at the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. *Entre deux actes II (Loge des comédiennes)* is a reconstruction and revamping of an interior designed for the 1947 Salon des Artistes Décorateurs, in Paris. This dressing room is less an exact copy than an interpretive intervention executed in consultation with Janette. The structure, form and palette of the original designs have been almost entirely retained, with the exception of a few details that were intentionally altered or omitted: like a corpse at a crime scene, a chalk outline replaces the tiger skin rug, the shelves are attached to a painted metal frame rather than affixed to the walls, and scattered lipsticks turn the installation into a phantasmal, sculptural formation. This poignant constellation addresses the working conditions and struggle for recognition of a female Modernist interior designer.

What does an actress's life and psychology have to do with design? This question brought to my mind the rather ambivalent position of the multi-talented Italian architect and designer Carlo Mollino. I decided to bring him and Laverrière together through their work. Years ago, I had visited one of Mollino's still existing apartments in Turin. During his lifetime, it was a

secret place he sometimes used to stage his obsessive series of private photographs. Laverrière's *mise-en-scène* presents the dressing room as a luxurious backstage setting for an absent female character, whereas in his photographs Mollino places the woman, as a beguiling creature, at the centre stage of his erotic interior. My vision was to re-encounter Mollino's models in Laverrière's dressing room, where they can pace back and forth — stage left to stage right — in a symbolic act of liberation.

As the title suggests, the constellation doesn't end there, since I have now added further "absent" protagonists. For the restaging of *Entre deux actes* at the Musée d'art contemporain de Montréal — similar in a way to the restaging of a theatrical play — divas, lesbian singers, gay moderators and dazzling Pop-queens join the performance. These figures stem from a time when the mullahs in Iran hadn't yet succeeded (through their restrictive political agenda and the introduction of the religion-state) in burning off Pop culture and halting the flowering in the Middle East of more liberal attitudes towards sexual orientation.



Arni Haraldsson

Le projet Goldfinger

Parmi mes nombreux projets en cours, l'un porte sur les aspirations aujourd'hui perdues qui animaient les principes utopiques du modernisme, en termes d'architecture et d'espace urbain. Mon intérêt provient en partie du désir de représenter la forme physique de l'environnement bâti, tout en explorant la corrélation historique entre modernisme et photographie. Après avoir affronté, au moyen de la photographie, l'un des esprits dominants du mouvement moderniste incarné par le fantôme du Corbusier, je me suis intéressé à des figures moins connues, au nombre desquelles Ernő Goldfinger peut servir d'exemple. Malgré certaines considérations répandues quant à la froide cruauté de ses entreprises « brutalistes », Goldfinger m'a donné un angle d'approche qui ne se confine pas aux credo du modernisme. Cela a peut-être moins à voir avec Goldfinger lui-même qu'avec sa réception dans la culture populaire : en soi, son nom évoque instantanément la présence de « Bond James Bond ». Par conséquent, on pourrait dire de Goldfinger qu'il est déjà « en service ». Toutefois, la liberté souveraine de la culture populaire, par son exemple même, encourage la participation à la re-construction et à la re-création du monde. Voici donc *mon* Goldfinger.

En raison de sa disposition singulière et de ses dimensions gigantesques, la tour Trellick d'Ernő Goldfinger, à Notting Hill, dans West London, semble poser un défi à la photographie. La question de savoir où précisément commence et finit une structure architecturale donnée devient, dans ce cas-ci, particulièrement complexe puisque ce n'est pas seulement le volume physique qui se trouve ici sous examen, mais aussi son emplacement dans la vie quotidienne, dans la mémoire historique récente et dans les pratiques culturelles. La tour Trellick, un immeuble résidentiel de trente et un étages achevé en 1972, était l'un des complexes d'habitation sociale les plus élevés en Europe au moment de son érection. Dans un effort d'identifier ses périmètres à la fois physiques et conceptuels, j'ai essayé de la re-présenter de manière à ce qu'elle puisse se déployer dans un contexte plus vaste.

Au départ, je voulais renvoyer à la photographie et à la manière dont elle permet, comme médium, une sorte de re-création de l'architecture,

*Dynamic View of Lift-Shaft, Trellick Tower,
London, 2007*



Lobby, Trellick Tower, London, 2006

Entrance Area, Balfron Tower, London, 2006

re-création potentiellement capable de façonner notre réception des significations qui sous-tendent l'environnement bâti et qui lui sont inhérentes. Certaines images de la tour Trellick visaient à évoquer les pratiques photographiques d'un passé récent ; la prise de vue en contre-plongée de la cage d'ascenseur, par exemple, fait écho au dynamisme perspectiviste de la « nouvelle vision » de figures comme László Moholy-Nagy et Alexandre Rodchenko.

La tour Balfron à Poplar, dans East London, offre une image presque en miroir de la tour Trellick, mais elles ne sont toutefois pas jumelles : ce sont des sœurs. Élevée en 1968, la tour Balfron est un peu plus petite avec ses vingt-sept étages. L'idée de voir se côtoyer des constructions « sœurs » a été concrétisée par hasard lorsque j'ai photographié deux sœurs portant des tee-shirts que

j'avais conçus et qui illustraient chacun l'une des tours. La juxtaposition des deux bâtiments renvoie de plus à une affiche provenant de la tour Balfron (« Votez NON à la privatisation »), en référence à un processus d'embourgeoisement qui sépare littéralement les deux édifices, opposant les locataires qui occupent des appartements fournis par l'État et ceux qui ont acheté les leurs en bonne et due forme.

Le 16 mai 1968 est la date d'une explosion survenue dans la tour Ronan Point, qui était un complexe résidentiel situé à Canning Town, dans East London, et dont le fantôme allait venir hanter Goldfinger, puisque c'est cet événement qui a sonné le glas de ses « rues dans le ciel ». La tour Trellick a continué à se profiler de manière inquiétante contre le ciel de West London, tel un rappel ; cette structure iconique, parfois étiquetée « La tour de la terreur », a d'ailleurs valu à son architecte le sobriquet de « Goldprick » (très grossièrement : « bitte en or » - N.D.T.).

Le Barbican Estate à Londres constitue un contraste positif aux tours Trellick et Balfron. Cette cité a été érigée par Chamberlin, Powell et Bon sur un site de quarante acres bombardé durant la Seconde Guerre mondiale. Sa construction a commencé en 1972, ce qui en fait la contemporaine de la tour Trellick. Situé à la périphérie d'East London, le Thamesmead South Estate est un projet moins abouti. Pratiquement autonome avec sa population de 60 000 habitants, cette cité a été très en vue, peu après son édification, dans *A Clockwork Orange (Orange mécanique)*, le film contre-utopiste de 1972 de Stanley Kubrick. Sous la direction de Kubrick, le Thamesmead South Estate a été reconstitué et projeté dans un futur rapproché comme un exemple de modernisme ressuscité des morts pour venir hanter les vivants.

En 1939, Goldfinger a conçu une maison à Hampstead pour sa famille. L'un de ses proches voisins était Ian Fleming, l'auteur des romans de James Bond.



BALFRON TOWER

PÅ





Pond and Trees, Trellick Tower, London, 2006

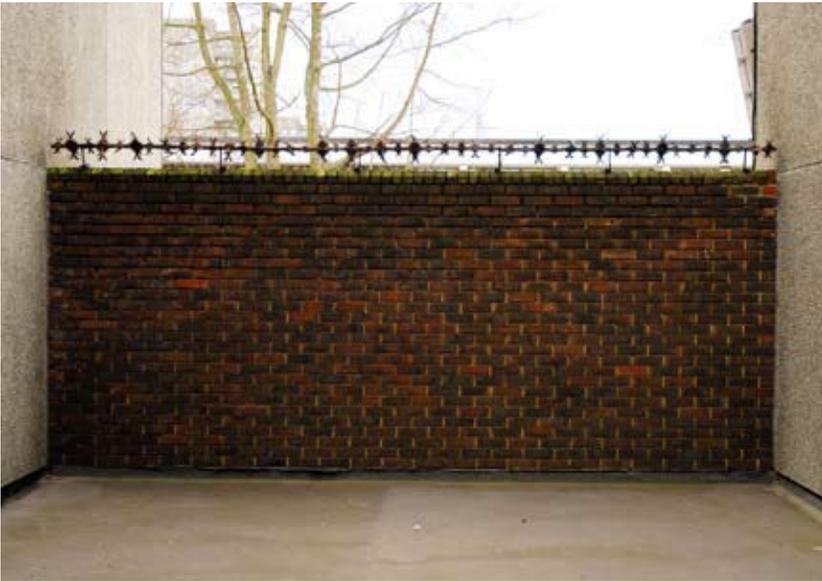
Fleming a tourné Goldfinger en dérision dans son roman de 1959, donnant à l'un de ses plus ignobles personnages le nom d'« Auric Goldfinger ». L'architecte a subséquentement poursuivi Fleming, mais il s'est finalement montré avisé d'abandonner une bataille judiciaire qui aurait sans aucun doute été onéreuse. En 2000, la revue *Habitat* a choisi cette résidence comme toile de fond pour mettre en valeur certains de ses produits : un article de douze pages y présente une série de mises en scène dans lesquelles des mannequins interprètent une famille postmoderne aux prises avec les dilemmes et les banalités de la culture de consommation.

Window Slits, Balfron Tower, London, 2006

Étant athée, Goldfinger n'a pas souhaité avoir de tombe. Il a toutefois laissé des archives constituées de 502 boîtes qui composent, en plus de son architecture, un autre type de repère : une série pharaonique d'urnes contenant le corps démembré de son œuvre. Cette excursion dans le monde des archives et ces détours oiseux de ma part, allant de Moholy-Nagy à James Bond en passant par bien d'autres, serviront peut-être à donner une idée de ces urnes, structures et repères historiques qui, à strictement parler, ne contiennent ni n'abritent de vivants. Mais on peut en voir sortir et se répandre, en tous sens, les êtres et la vie même dans son infinie complexité.

Arni Haraldsson

The Goldfinger Project



*Wall with Razor Wire, Thamesmead South,
London, 2006*

One of several ongoing projects of mine concerns the lost aspirations of the utopian principles of Modernism, in terms of architecture and urban space. My interest stems, in part, from a desire to represent the physical form of the built environment while also exploring the historical correlation between Modernism and photography. Having photographically confronted one of the dominant spirits behind the Modern Movement as embodied by the spectre of Le Corbusier, I became interested in lesser-known figures, among whom Ernő Goldfinger is exemplary. Despite commonly

held assumptions regarding the cold cruelty of his Brutalist endeavours, Goldfinger allowed me an openness of approach unconfined by the strict credos of Modernism proper. This may have less to do with Goldfinger himself than with his reception by popular culture: his name alone instantly conjures the presence of “Bond ... James Bond.” One might, as a result, see Goldfinger as already “spoken for.” Yet the sovereign freedom of popular culture, by its very example, encourages our partaking in the reconstruction and re-authoring of the world. Hence *my* Goldfinger.

Owing to its particular layout and gargantuan size, Ernő Goldfinger’s Trellick Tower, in Notting Hill, West London, seems to defy photography. The question as to where exactly a given architectural structure begins and ends becomes, in this instance, particularly complex, since it is not only the physical space that is under consideration here but also its location within everyday life, recent historical memory and cultural practices. The Trellick, a 31-storey residential block completed in 1972, was at the time of its building one of the tallest social housing complexes in Europe. In an effort to identify its perimeters, both physical and conceptual, I have attempted to represent it in a manner that might allow for the unfolding of a larger context.



Goldfinger Files at RIBA, London, 2006

To begin with, I wanted to allude to photography and to how the medium permits a type of re-authoring of architecture that is potentially capable of shaping our reception of the underlying meanings inherent to the built environment. Certain images of the Trellick were intended to evoke photographic practices of the recent past: the view aimed from the ground towards the top of the lift-shaft, for example, echoes the perspectival dynamism of the “new vision” of such figures as László Moholy-Nagy and Aleksandr Rodchenko.

Balfon Tower in Poplar, East London, forms a near-mirror image of the Trellick, yet they are not twins — they are sisters. Built in 1968, the 27-storey Balfon is slightly smaller. The idea of viewing the “sister” buildings side by side was achieved fortuitously by photographing two sisters modelling T-shirts I had designed that each depicted one of the towers. The juxtaposition of two buildings alludes further to a poster from the Balfon (“Vote NO to privatisation”) referring to a process of gentrification that is quite literally dividing up both buildings, pitting tenants occupying flats provided by the state against those who have purchased theirs outright.

May 16, 1968 marks the date of the explosion at Ronan Point, a former

housing complex in Canning Town, East London, whose ghost would come to haunt Goldfinger, since it was this event that sounded the death knell of his “streets in the sky.” The Trellick would continue to loom ominously against the West London skyline as a reminder, an iconic structure — sometimes labelled “The Tower of Terror” — that would earn its architect the nickname of “Goldprick.”

The Barbican Estate in London forms an affirmative contrast to the Trellick and Balfon towers. Construction of the estate, which was built by Chamberlin, Powell and Bon on a 40-acre WWII bombsite, began in 1972, making it contemporaneous with the Trellick. A less successful project would have to be the Thamesmead South Estate on the outskirts of East London. A nearly self-contained city with a population of 60,000, the estate featured prominently shortly after its construction in Stanley Kubrick’s dystopic 1972 film *A Clockwork Orange*. Under Kubrick’s directorial eye, Thamesmead South was reconstituted, projected into a near future as an example of Modernism brought back from the dead to haunt the living.

In 1939 Goldfinger designed a house in Hampstead for his family. A nearby neighbour happened to be Ian Fleming, author of the James Bond novels. Fleming lampooned

Goldfinger in his 1959 novel, naming one of his most villainous characters “Auric Goldfinger.” The architect subsequently brought a lawsuit against Fleming, but was advised to drop what would undoubtedly have proved to be a costly legal battle. In 2000 *Habitat* magazine selected the house as a backdrop against which to stage various of its products: a 12-page feature displays a series of fictional scenarios in which models play at being a postmodern family acting out the dilemmas and banalities of consumer culture.

An atheist, Goldfinger has no grave. But there remains an archive of 502 boxes that form, in addition to his architecture, another type of marker — a pharaonic series of vessels housing a dismembered body (of work). This excursion into the archive and other such idle meanderings on my part, ranging from Moholy-Nagy to James Bond et al., will perhaps serve to provide some insight regarding these vessels, structures and historical markers, which strictly neither contain nor house the living but from which the living, and life in all its infinite complexities, may be seen as spilling out into a myriad of different directions.

Iñigo Manglano-Ovalle



Le Baiser/The Kiss, 2000

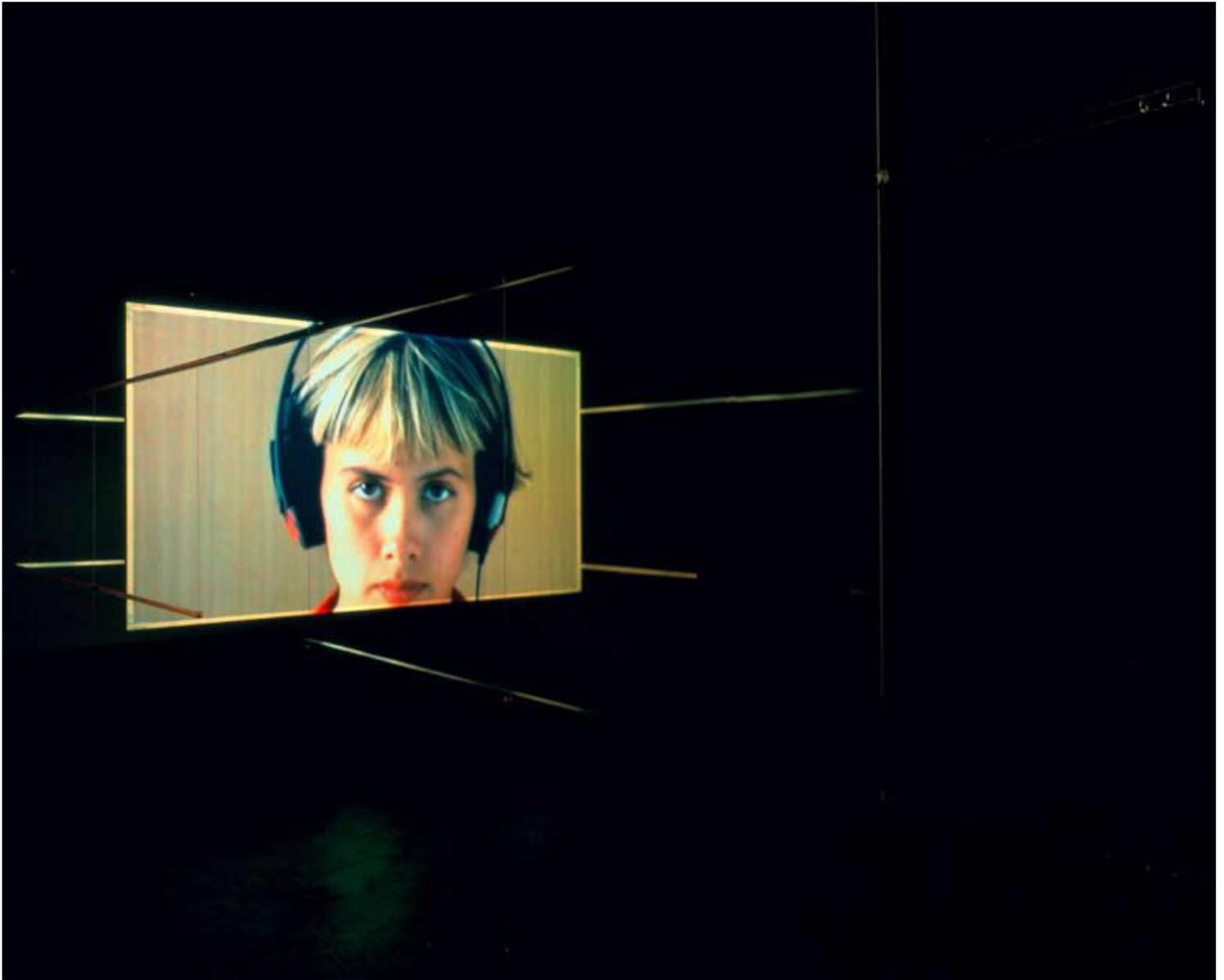
Il est pour moi important que le sens politique d'une œuvre ne soit pas explicite, qu'il ne révèle pas ma position envers le modernisme comme projet ou mouvement en soi. Je suis à la fois séduit et rebuté par ses formes et ses principes, mais je laisse le public libre de former son opinion.

Le Baiser/The Kiss est une performance ou une sorte d'intervention. Je dis « une sorte » parce que l'intervention est un acte qui est porteur de son propre échec. Pour que le lavage d'une fenêtre soit réussi, quel que soit l'indice de succès utilisé, il ne doit laisser aucune trace. Comme geste critique, il s'efface aussitôt qu'il est posé. L'inutilité intentionnelle de cette intervention serait atteinte, n'était le fait que l'artiste n'est pas un laveur de fenêtres techniquement compétent et que la « caresse » de la vitre est imparfaite en elle-même. La raclette grince, le baiser est sonore et ce son trahit de l'ironie. Le lavage fluctue entre l'acte utilitaire tout simple et le geste esthétique ; le baiser, entre la croyance et le scepticisme ; et l'œuvre, entre l'hommage et le sarcasme. Ce qui est essentiellement transparent devient opaque.

Le Baiser/The Kiss, 2000



Le Baiser/The Kiss (installation view), 2000



Iñigo Manglano-Ovalle

It is important to me that the politics of the work not be explicit, that it not reveal my stance towards Modernism as a project or movement in and of itself. I am both seduced and repulsed by its form and tenets, but leave the viewer to negotiate their own position.

Le Baiser/The Kiss is a performance, an intervention of sorts. I say of sorts, because the act of intervention has an implicit failure built into it. For window washing to succeed by any measure of accomplishment it must not leave a trace. As a critical gesture it is thus erased at the very instant it is applied. The inbuilt futility of this intervention would succeed except for the fact that the artist is not a technically proficient window washer and the "caress" of the window is inherently flawed. The squeegee squeaks, the kiss is made audible, and its sound betrays irony. The washing fluctuates between the unadorned utilitarian act and the aesthetic gesture, the kiss between belief and skepticism, the work between homage and sarcasm. What is essentially transparent is rendered opaque.



Le Baiser/The Kiss (installation view), 2000

Dorit Margreiter

10104 Angelo View Drive



10104 Angelo View Drive, 2004

10104 Angelo View Drive, 2004

Datant de 1963, la résidence située au 10104 Angelo View Drive, à Beverly Hills, a eu pour maître d'œuvre John Lautner, architecte responsable de la construction de nombreuses et formidables maisons unifamiliales à Los Angeles entre 1940 et 1994. Son esthétique « baroque californienne », avec ses espaces intérieurs en hauteur, ses formes curvilignes et ses points de vue spectaculaires, a servi de décor à plusieurs films hollywoodiens. Faisant un usage ingénieusement novateur de matériaux et de techniques de construction modernes, Lautner a élaboré un style architectural qui défie les lois de la gravité et qui estompe les limites physiques, alliant une volonté de progrès à une libération des restrictions corporelles.

10104 Angelo View Drive, l'œuvre de Dorit Margreiter, ne fait pas que documenter le bâtiment de John Lautner, comme pourraient le suggérer le titre et certains passages (de même que leur type de représentation filmique). L'œuvre a plutôt recours à des stratégies documentaires et à cette architecture cinématographique (qui semble irréaliste) pour confronter le bâtiment et ses fondements fictionnels. À une exception près, toutes les prises de vue ont été faites avec une caméra fixe. Mais la crédibilité acquise, en principe, par la neutralité et l'objectivité de l'approche filmique se perd dans les « actions » incompréhensibles du bâtiment lui-même : en effet, des murs et des parements en verre s'ouvrent et se ferment, de l'eau circule vivement sur ou derrière le verre avant de couper sec, une télévision émerge d'un bloc de béton. L'immobilité de la caméra est contrebalancée par la dynamique de l'architecture, et l'objectivité apparente de l'enregistrement filmique devient aussi douteuse que l'objet lui-même. Comment le bâtiment peut-il bouger ? Qu'est-ce qui échappe au regard du public ? Se déroule-t-il, ailleurs que dans le champ soigneusement cadré des images, des actions qui travaillent contre stabilité de l'espace architectural ?

Le seul panoramique de tout le film débute dans les alentours du bâtiment, pénètre dans la maison et conclut sur une jambe qui avance dans l'image. Il y a sept autres séquences de quelques secondes, distribuées un peu partout dans le film, qui donnent des aperçus inquiétants d'événements étranges survenant dans la résidence de Lautner. Ces mises en scène ont été





10104 Angelo View Drive, 2004

réalisées par Toxic Titties, un groupe d'artistes *queer* dont les performances gravitent autour de la politique du corps, des effets de la mondialisation et de la biotechnologie. Avec son scénario ridicule et son esthétique kitsch, le groupe sème la zizanie dans ce lieu sublime et, ce faisant, il crée également de la confusion autour de l'approche documentaire crispée de *10104 Angelo View Drive* : en insérant des fragments de performance, il introduit des gestes concrets et une présence corporelle dans cet édifice motorisé, contrôlé à distance et médiatisé. Au moyen d'accessoires apparaissant dans plusieurs séquences, l'aspect fictionnel des performances est couplé avec des scènes qui font « documentaire ». Par contre, les pôles de la fiction et du document ne s'éliminent pas mutuellement : au contraire, leurs significations nous sont présentées dans des conditions transformées.

L'espace modifié que Dorit Margreiter nous impose est plus hétérogène qu'il y paraît au départ, puisqu'il juxtapose des lieux en vérité incompatibles. L'artiste a transformé l'espace d'exposition en une boîte noire hors du temps et de l'espace, qui semble le site d'une production en même temps que d'une reproduction médiatique. Dans une moitié de ce non-espace, un film 16 mm est projeté sur un écran qui flotte librement et dont l'apesanteur détonne avec la mécanique sonore du projecteur. À côté, un spot éclaire une maquette en contreplaqué de la table en béton vue dans le film ainsi qu'une télévision en marche. Entre ces deux zones se tiennent des répliques de réflecteurs de lumière mobiles, des paravents flexibles utilisés afin d'obtenir la lumière idéale pour filmer, qui servent ici à faire écran à la lumière pendant la présentation du film.

Dans ce scénario cinématographique inversé, la production et la reproduction sont tissées en un inextricable écheveau de relations. Il y a confrontation entre le dispositif filmique analogique des années 1960 et la technologie télévisuelle numérique actuelle, qui sont en retour liés aux spécificités historiques de l'image et aux conditions de production hors écran, qui sont sujettes au changement. Le processus circulaire de transfert entre médias dans *10104 Angelo View Drive* nous entraîne de la représentation filmique d'un élément solide d'architecture intérieure, divan ou table en béton, à sa construction subséquente en tant que pure toile de fond.

Dans cette œuvre de Margreiter, la convergence de l'écran et du bâtiment ne fait pas qu'attirer l'attention sur la manière dont l'architecture d'un lieu précis oriente le regard de ses occupants — ou sur la manière dont ce regard est déterminé par la relation entre leurs perceptions visuelles et physiques à l'intérieur de ce lieu. De façon tout aussi révélatrice, elle montre comment la vision et la perception de ce bâtiment sont déterminées par le régime social de l'image et du regard, régime lui-même défini par les médias de masse comme le cinéma et la télévision.



10104 Angelo View Drive (vue de l'installation), 2004

Ce texte est adapté d'un essai de Matthias Michalka paru dans Dorit Margreiter: *10104 Angelo View Drive* (Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2004).

Dorit Margreiter

10104 Angelo View Drive



10104 Angelo View Drive, 2004

The house at 10104 Angelo View Drive, in Beverly Hills, was constructed in 1963 under the direction of John Lautner, who built many sensational one-family homes in Los Angeles between 1940 and 1994. His characteristic “California baroque” aesthetic, with its soaring interior spaces, curving forms and dramatic views, has provided the setting for numerous Hollywood films. Employing modern materials and construction techniques in ingeniously innovative ways, Lautner’s architecture defies the laws of gravity and relativizes physical limits, combining a will to progress with a release from corporeal limitations.

Dorit Margreiter’s *10104 Angelo View Drive* does not simply document John Lautner’s building, even if the title and certain passages (along with the form of their filmic representation) might suggest this. Rather, the work makes use of documentary strategies and the cinematic architecture (which seems unreal) to confront the building with its fictional foundation. With only one exception, all the shots in the film were taken with a fixed camera. But the credibility gained in principle by the neutrality and objectivity of the filmic approach is lost through the non-comprehensible “actions” of the architecture itself: the opening and closing glass walls and coverings, the bubbling water that flows onto or

behind glass and then abruptly runs dry, the television set rising out of a solid block of concrete. The stasis of the camera is counteracted by the dynamics of the architecture, and the apparent objectivity of the cinematic recording becomes as questionable as the object itself. How does the architecture move? What does the audience not see? Are there actions other than those occurring in the carefully selected field of images that work in opposition to the stability of the architectural space?

The only camera pan in the entire film starts in the area surrounding the building, moves into the interior and ends focused on a leg that juts into the picture. There are seven other sequences dispersed throughout the film, each lasting a few seconds, that offer disturbing glimpses into uncanny events taking place in the Lautner house. These scenes were staged by the Toxic Titties, a group of queer artists whose performances revolve around the politics of the body, the effects of globalization and biotechnology. With their ridiculous scenarios and camp aesthetic, they make a fine mess of this pristine pad, and in so doing also create confusion with regard to the brittle documentary approach of *10104 Angelo View Drive*: their fragmentary performance insertions bring concrete action and corporeality into the motor-run, remote-controlled



10104 Angelo View Drive,
2004

and media-transformed building. By means of props that appear in several sequences, the fictionality of the performances is linked to scenes that feel “documentary.” But the poles of fiction and documentation do not cancel each other out: instead, their meanings are presented to us under altered conditions.

The mediated space that Dorit Margreiter confronts us with is more heterogeneous than at first appears, juxtaposing what are actually incompatible places. The artist has transformed the exhibition space into a black box — existing outside time and space — that seems to be a site of both media production and media reproduction. In one half of this non-space a 16 mm film is projected onto a free-floating screen whose weightlessness clashes with the clattering mechanics of the projector.

Alongside, a spotlight illuminates a plywood dummy of the concrete table shown in the film and a working TV set. Between the two areas stand replicas of mobile light reflectors — flexible walls used to create ideal light for shooting that here screen off light for the presentation of the film.

In this inverted cinematic scenario, production and reproduction are woven into a tangled web of relationships. There is a confrontation between the analogue cinematic apparatus of the 1960s and today’s digital television technology, which are in turn related to the historical specifics of the image and the off-screen conditions of production, both subject to change. The circular process of media transference in *10104 Angelo View Drive* leads from the cinematic representation of a solid element of interior architecture

— the concrete couch/table — to its subsequent construction as pure backdrop.

The convergence of screen and architecture in Margreiter’s work focuses attention not only on how the architecture of a specific space directs the gaze of the occupants, or how it is constituted by the relationship between their visual and physical perceptions within that space, but also (and equally significantly) on how the social regime of image and gaze, which is decisively defined by the mass media of film and television, determines the way this architecture is received and viewed.

This text has been adapted from an essay by Matthias Michalka originally published in Dorit Margreiter: 10104 Angelo View Drive (Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2004).

John Massey

La maison du père

*Phantoms of the Modern/Action in
Chains, 2004*

En 2004, quand j'ai commencé à parler du projet que j'avais de revisiter la maison de mon père décédé pour y réaliser une série d'images, les gens s'interrogeaient sur mes intentions. Mon but était-il de superposer mon art à celui de mon père et de le supplanter ainsi sur le plan esthétique ? Avais-je l'espoir de subsumer son projet architectural le plus marquant dans mon propre accomplissement ? Même si ma relation avec mon père avait été aussi complexe et problématique que celle qui existe entre n'importe quel père et son fils, mon intention était en fait bienveillante : je voulais revisiter sa maison moderniste classique et réfléchir à sa signification pour l'artiste que j'étais devenu.

Construite en 1959, la maison de mon père surplombe le lac McKay, un beau petit plan d'eau dans le quartier du parc Rockcliffe, à Ottawa. C'est dans ce cadre bucolique que mon père a rêvé et construit cette résidence exquise, inspirée par Mies van der Rohe et conçue non seulement pour répondre aux besoins d'une famille, mais aussi pour illustrer les idéaux de l'architecture moderne dont il était un ardent défenseur.

En visitant la maison en 2004, j'ai été intimidé par sa magnifique cohésion extérieure, mais quand j'y suis entré, pour la première fois depuis le début des années 1970, des souvenirs déconcertants ont commencé à teinter la réalité de la vision de mon père. Sous-tendant la perfection de l'ensemble, la sensation d'être chez soi était absente, n'ayant jamais été vraiment établie ni dans l'architecture ni par mes parents. Ce qui aurait dû être le foyer d'une famille était un édifice. À l'intérieur, on était renvoyé à soi-même parce que, dans son intensité, c'est la structure dépouillée qui dominait. Ses colonnes d'acier apparentes, les volumes rectilignes perpendiculaires des deux étages, l'esthétique minimale en général, de l'escalier tournant en acier aux balustrades sur le palier, chaque détail, par sa précision et par sa perfection, exerçait une pression étrange.

Même avec ses murs vitrés, la maison, dans son décor idyllique, était vraiment très privée. On aurait pu facilement s'y trouver nu et sans s'inquiéter d'être vu. Néanmoins, les grandes fenêtres et les murs de verre qui s'élevaient au-dessus de l'eau semblaient éveiller des projections d'ordre sexuel. On y est





Phantoms of the Modern/Ecstasy, 2003

exposé de presque tous les côtés. Voir et la possibilité d'être vu, la confusion entre intérieur et extérieur, ont donné lieu, dans ma démarche d'artiste, à un intérêt pour le corps exposé.

Après avoir obtenu la permission des occupants actuels, j'ai vécu dans la maison toute la semaine qu'a duré la séance photographique ; j'ai déplacé leurs meubles pour qu'ils n'apparaissent pas dans le cadre et j'ai éclairé les pièces de manière adéquate. Puis je suis retourné à mon atelier de Toronto où j'ai commencé à réfléchir aux photos que j'avais prises dans ces pièces vides, à imaginer les images qu'elles allaient devenir. J'ai décidé que la mise en scène principale devait comprendre des éléments de modernisme en soi. (Disons que, dans ma vie d'artiste, j'aurais eu un père de substitution, que j'aimais profondément. Sa maison serait un exemple d'art des périodes moderne et contemporaine.) Il m'a semblé à propos de configurer les pièces avec des

œuvres significatives d'artistes ayant joué un rôle majeur dans la formation de ma propre psyché. En même temps, j'ai senti que l'installation de ces grands objets dans les pièces de la maison exigeait que le quotidien y fasse également acte de présence.

Pendant que je me frayais un chemin imaginaire parmi les photos de la véritable maison de mon père, la maison de mon père artistique commença à émerger. *Couronne de bourgeois* de Jean Arp et *Le Commencement du monde* de Brancusi apparaissent en compagnie d'un téléphone portable et de quelques revues pornos ; la *Walking Woman* de Michael Snow est couplée au *Sans titre #39* de Ron Martin et à un balai à franges ; *Le Roi des rois* de Brancusi cohabite avec la *Chaise* d'Allen Jones et une chambre à air qui flotte sur le lac à l'extérieur ; les gravures sur bois austères de Donald Judd apparaissent à côté d'un ballon d'exercice pendant qu'une Hedy Lamarr se baigne à poil ; deux des *Stations de la Croix* de Barnett Newman sont accrochées près de l'escalier en spirale, tandis qu'en arrière-plan un homme et une femme s'embrassent dans *Le Baiser* de Brancusi.

En 2010, il est difficile de se rappeler la vénération dont faisait l'objet le modernisme à son époque, aussi bien en art qu'en architecture. La totalité du modernisme, quand j'ai commencé à fréquenter les beaux-arts dans les années 1970, incluant celle des années 1950 qui avait marqué la vision architecturale de mon père. Les fondements du modernisme étaient alors, il est vrai, en proie aux attaques d'une critique postmoderne agressive mais, dans le fond, la rhétorique moderniste était encore dominante. Les maisons de mes pères modernes ont forgé ma jeunesse. Mon projet a été d'illustrer ces maisons, à la fois littéralement et figurément. Avec le passage du temps, leur présence autoritaire s'est réincarnée dans *Phantoms of the Modern*.



Phantoms of the Modern/King of Kings, 2003

John Massey

The House of the Father

In 2004, when I began talking about the project of revisiting my late father's house to make a series of pictures, people were curious about my intentions. Was I planning to layer my own art over my father's in order to aesthetically supplant him? Did I hope to subsume his signature architectural project into my own achievement? Although my relationship with my father had been as complex and challenging as that of any father and son, my intention was in fact benign: I wanted to revisit his classic Modernist house and reflect on its meaning as the artist I had become.

My father's house, built in 1959, overlooks McKay Lake, a beautiful, small body of water in the neighbourhood of Rockcliffe Park, in Ottawa. It was in this bucolic setting that my father dreamed and built his exquisite Miesian-inspired residence, designed to accommodate a family's needs but also to illustrate the ideals of Modern architecture, of which he was a passionate advocate.

On visiting the house in 2004, I was awed by its magnificent external cohesion, but when I entered — for the first time since the early 1970s — uncomfortable memories began to tinge the actuality of my father's vision. Underlying the overall perfection was the absence of the home that had never really been established in the architecture or by my parents.

What should have been a home was a building. When inside, you were thrown back on yourself because, in its intensity, the spare structure was dominant. Its visible steel columns, the perpendicular rectilinear volumes of the two floors, the minimal aesthetic throughout, from the steel spiral staircase to the handrails on the deck — every detail, exact and pristine, exerted a strange pressure.

Even with its glass-curtain walls, the house, set in an idyll, was really quite private. You could easily be naked there and unconcerned about being seen. Nonetheless, the large windows and walls of glass high above the water seemed to promote projective, sexual feelings. You were exposed on almost every side. The seeing and potential for being seen, the confusion of inside and outside, gave rise to a preoccupation in my life as an artist with the exposed body.

Having obtained permission from the current occupants, I lived in the house for a week as I laboured on the shoot, moving their furniture out of the frame and lighting the rooms appropriately. Then I returned to my studio in Toronto, where I began to meditate on the photos I had taken of the empty rooms, thinking about the pictures they would become. I decided that the primary *mise en scène* should involve elements of Modernism itself. My life as an artist



Phantoms of the Modern/The Beginning of the World, 2004

has had a surrogate father whom I love deeply. His house is the art of the modern and contemporary periods. It seemed appropriate to configure the rooms with iconic works by artists who were seminal in nurturing my own psyche. At the same time, I felt that the installation of these great objects into the domestic rooms demanded that the quotidian also make an appearance.

As I imagined my way into the pictures of my father's actual house, the house of my art father began to surface. Hans Arp's *Wreath of Breasts* and Brancusi's *The Beginning of the World* emerge alongside a cell phone and some skin magazines; Michael Snow's *Walking Woman* is paired with Ron Martin's *Untitled #39* and a dust mop; Brancusi's *King of Kings* cohabits with Allen Jones's *Chair* and an inner tube that floats on the lake outside; Donald Judd's austere untitled woodcut prints appear with an exercise ball while a naked Hedy Lamarr treads water; two of Barnett Newman's *Stations of the Cross* hang adjacent

to the spiral staircase, as in the background man and woman embrace in Brancusi's *The Kiss*.

In 2010, it is hard to recall the reverence that attended Modernism in its time, in both art and architecture. The totality of Modernism when I began art school in the 1970s mirrored the 1950s totality of my father's architectural vision. Modernism's foundations were certainly under the attack of an angry postmodern critique, but fundamentally the Modernist rhetoric was still dominant. The houses of my modern fathers shaped my early life. My project has been to portray those houses, both literally and figuratively. With the passage of time, their authoritative presence has reincarnated as *Phantoms of the Modern*.

Toby Paterson

Une image éphémère : le pavillon de Grande-Bretagne conçu par Basil Spence pour Expo 67



Feuillelet distribué au Pavillon de Grande-Bretagne à Expo 67, 1967

Le pavillon britannique conçu par Sir Basil Spence pour Expo 67 à Montréal est perçu, en Grande-Bretagne, comme une curieuse note de bas de page dans une carrière variée et controversée. Partant d'un pur style art déco dans les années 1930 et se concluant dans un modernisme tardif et conservateur dans les années 1970, la trajectoire de cet architecte écossais pourrait donner l'impression de décrire en un arc parfait l'histoire architecturale du XX^e siècle. Pourtant, la personnalité flamboyante de Spence, alliée à son assimilation et son application apparemment sans effort de différents styles architecturaux, fait qu'il occupe une place précaire dans cette histoire.

Puisqu'il est surtout associé à la reconstruction après guerre de la cathédrale de Coventry, on pourrait s'attendre à ce que Spence soit considéré comme l'une des figures les plus marquantes dans la culture de son pays natal au XX^e siècle ; dans les faits, il est perçu comme une sorte de paria, un synonyme des « ratés » de l'architecture moderne. Ses tours résidentielles du square Queen Elizabeth, dans les années 1960, ont constitué le point central de la revitalisation de Gorbals, un quartier de taudis à Glasgow. Pour des raisons complexes, on a jugé que les tours de Spence à Gorbals étaient un échec dispendieux et elles ont été démolies en 1993. Ironiquement, leur renommée exagérée et leur identification avec un architecte précis et bien en vue, sur qui l'on pouvait rejeter la responsabilité, ont donné à ces bâtiments une aura encore plus brillante du fait de leur disparition.

Cette notion d'une image facilement saisissable, qu'elle soit positive ou négative, est au cœur de la position de Spence en tant qu'architecte moderne. Il existe peu de projets réalisés par cet habile fabricant d'images où la formulation d'une vision audacieuse et vibrante ait été plus importante que lorsqu'il a conçu le pavillon de Grande-Bretagne pour Expo 67.

Dans le communiqué de presse émis par le Bureau central de l'information de Grande-Bretagne à Expo 67, le pavillon est ainsi décrit : « Un groupe stimulant de bâtiments à niveaux multiples conçu pour refléter la maturité, la force et les aspirations de la nation britannique ». Selon son habitude, Spence lui-même s'est montré plus direct : « Nous, les Britanniques, sommes un peuple insulaire robuste, rude, sans complaisance. Auparavant, les pavillons britanniques étaient romantiques, pompeux, historiques. Celui-ci sera un véritable reflet de l'esprit industriel. Je veux nous montrer tels que nous sommes vraiment. Il sera une île sur une île, un roc entouré d'eau. Sans drapeau, sans arbres, sans fleurs, sans pelouse : on n'a pas de temps pour ça. »

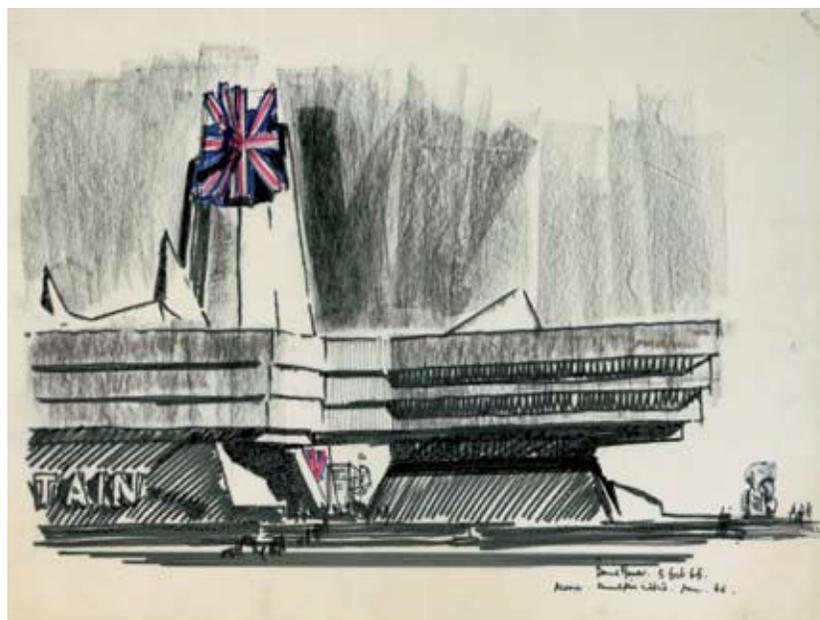
À première vue, le pavillon semble afficher une sensibilité brutaliste ; mais, sur le site de l'île Notre-Dame, pas de structure massive en béton armé, pas d'étendue de béton à granulats apparent. Il s'agissait là d'un bâtiment d'exposition temporaire, à l'armature d'acier, revêtu de panneaux d'amiante et de contreplaqué enduit. Il a pu paraître froid et abrupt, avec ses porte-à-faux évidés et sa tour de plus de soixante mètres, semblable à un phare et surmontée d'une interprétation sculpturale en trois dimensions de l'Union Jack ; mais il était tout aussi éphémère que les autres structures visiblement plus légères qui se disputaient l'attention des visiteurs d'Expo 67. À ce titre, le pavillon restait, par sa nature même, un accessoire esthétisé, inéluctablement aussi « romantique et pompeux » que n'importe quel décor chargé, même s'il était dépourvu d'ornement.

À l'époque, cette dissonance formelle fut moins notée par les critiques de l'initiative britannique que la nature prêtant inévitablement à controverse des cinq expositions abritées dans le pavillon, à cause de leur interprétation de la Grande-Bretagne contemporaine. Un critique n'y alla pas de main morte pour démolir les motivations justifiant le bâtiment et son contenu : « Le pavillon britannique [...] est complètement raté. Sir Basil s'est trompé d'enseigne dès le départ : tout cet héroïsme pompeux et cette fausse monumentalité appartiennent à l'époque de *Mrs. Miniver*¹ [...] Les décideurs semblent tout



Vue de la construction du Pavillon de Grande-Bretagne à Expo 67, 1966

BASIL SPENCE, Esquisse préparatoire pour le Pavillon de Grande-Bretagne à Expo 67, 1966

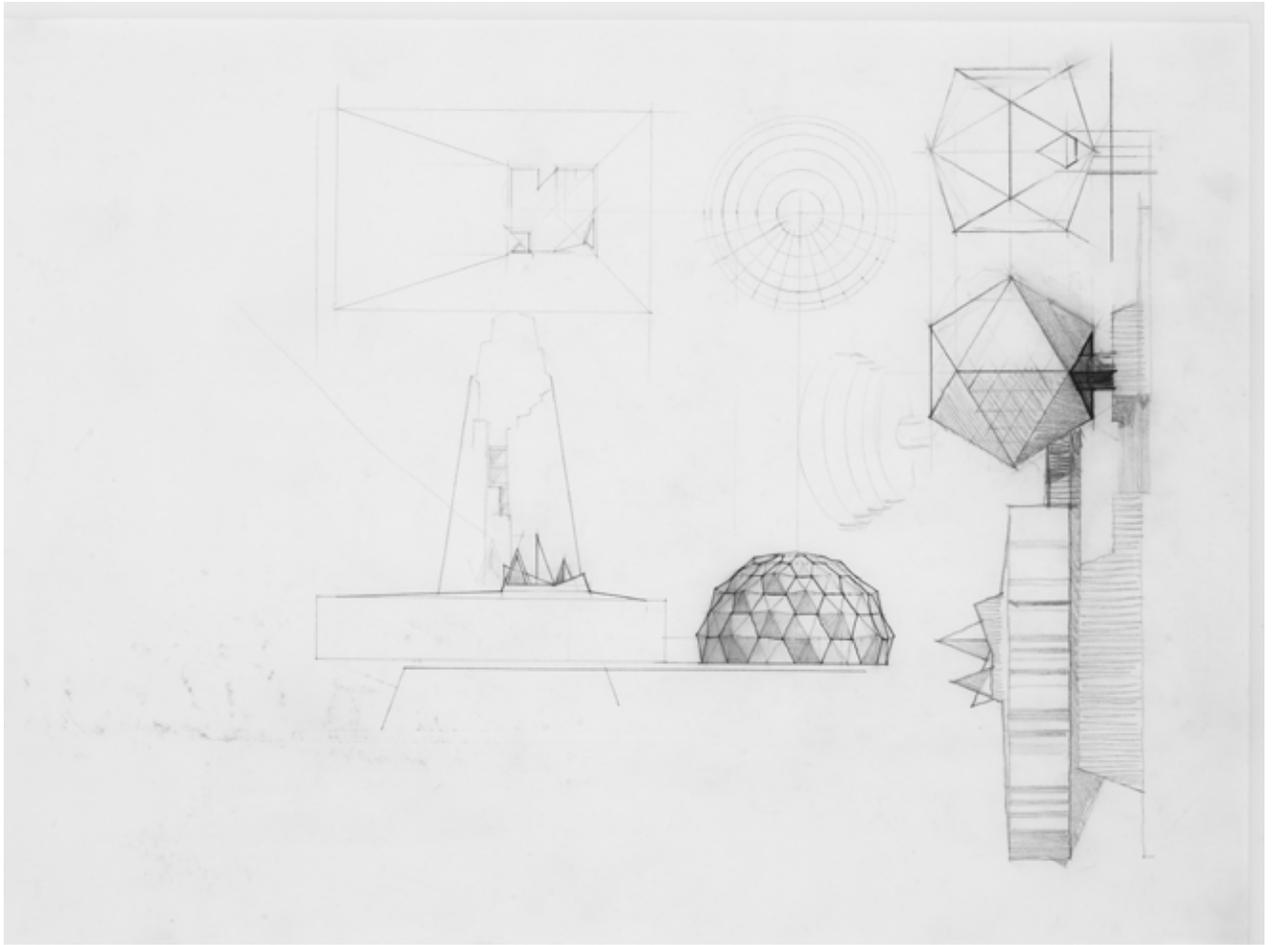


Feuillet distribué au Pavillon de la Grande-Bretagne à Expo 67, 1967

simplement ne pas avoir compris ce qu'est la Grande-Bretagne depuis environ 1956 : vivante et turbulente. L'art pop, la musique pop et les modes adolescentes (en fait, une révolution culturelle) ont été traités comme un détail extravagant [...]. »

En un sens, cette critique est un résumé de la manière dont le pavillon de Basil Spence était une représentation involontairement parfaite de l'état de la Grande-Bretagne de l'époque : un pays dont l'Empire et l'influence diminuaient rapidement, malgré l'image héroïque qu'elle avait d'elle-même, et dont la société, encore basée sur un système de classe et une tradition de respect, faisait toutefois face à une incertitude entraînée par des changements culturels et des événements apparemment révolutionnaires survenus l'année précédente sur le continent européen. On a dit qu'à leur sortie du pavillon, les visiteurs se sentaient « remués par le passé, amusés par le présent et, d'une certaine manière, inquiets de l'avenir ». Il semble adéquat d'ajouter que ces émotions allaient grandement teinter l'identité nationale de la Grande-Bretagne pour les quarante années à venir.

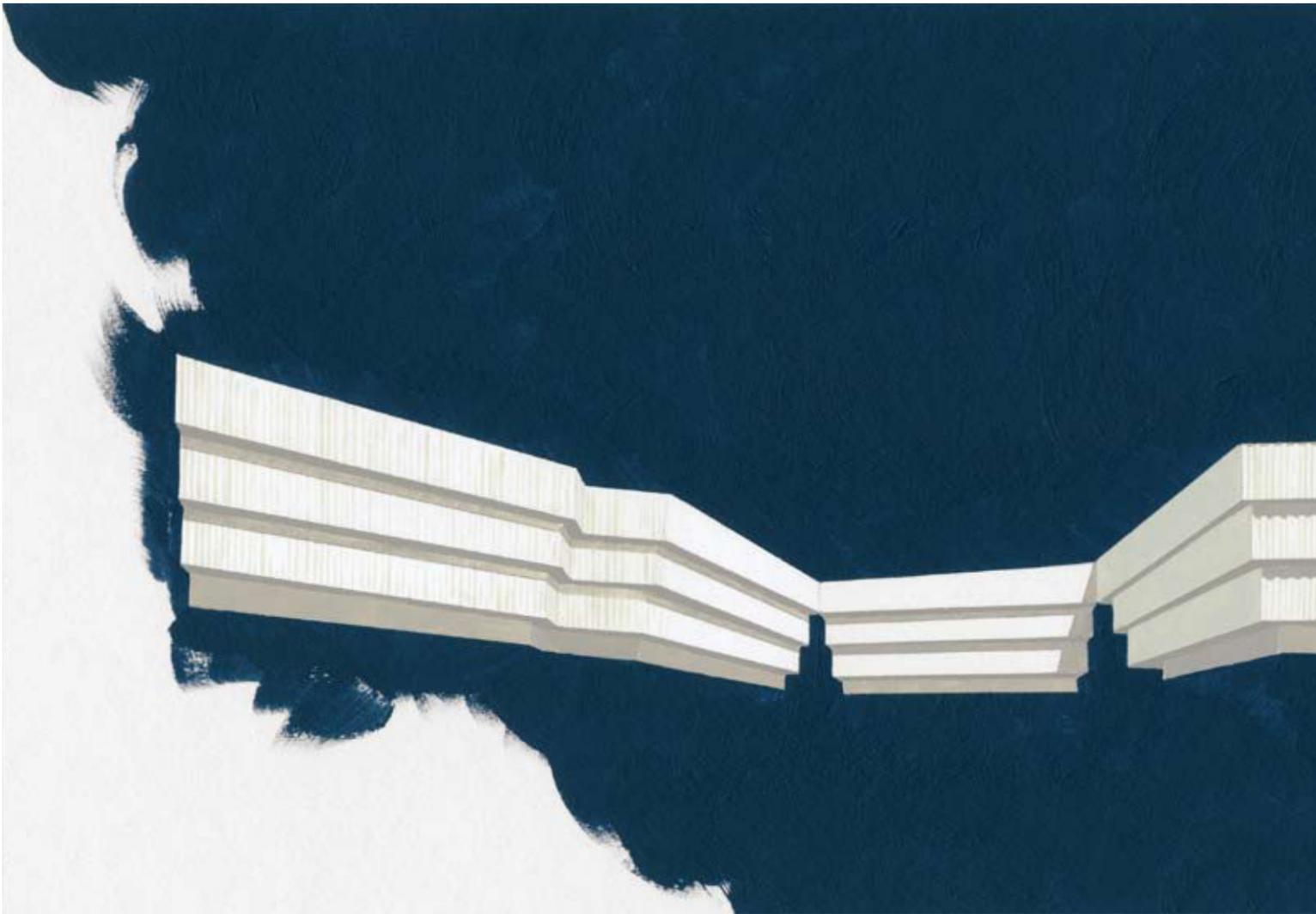
Structure conçue pour une durée de vie définie, le pavillon connaîtra une fin en queue de poisson, contrairement à ce qu'avait imaginé son concepteur. Après que des pressions diplomatiques eurent obtenu qu'il soit donné à la Ville de Montréal, Spence manifesta des craintes pour l'entretien de sa structure et pour l'enlèvement ou l'altération de sa signalisation décorative, surtout l'Union Jack en trois dimensions. Il proposa de peindre en noir l'arrière-plan du drapeau et en jaune cadmium sa structure, le rendant ainsi neutre.

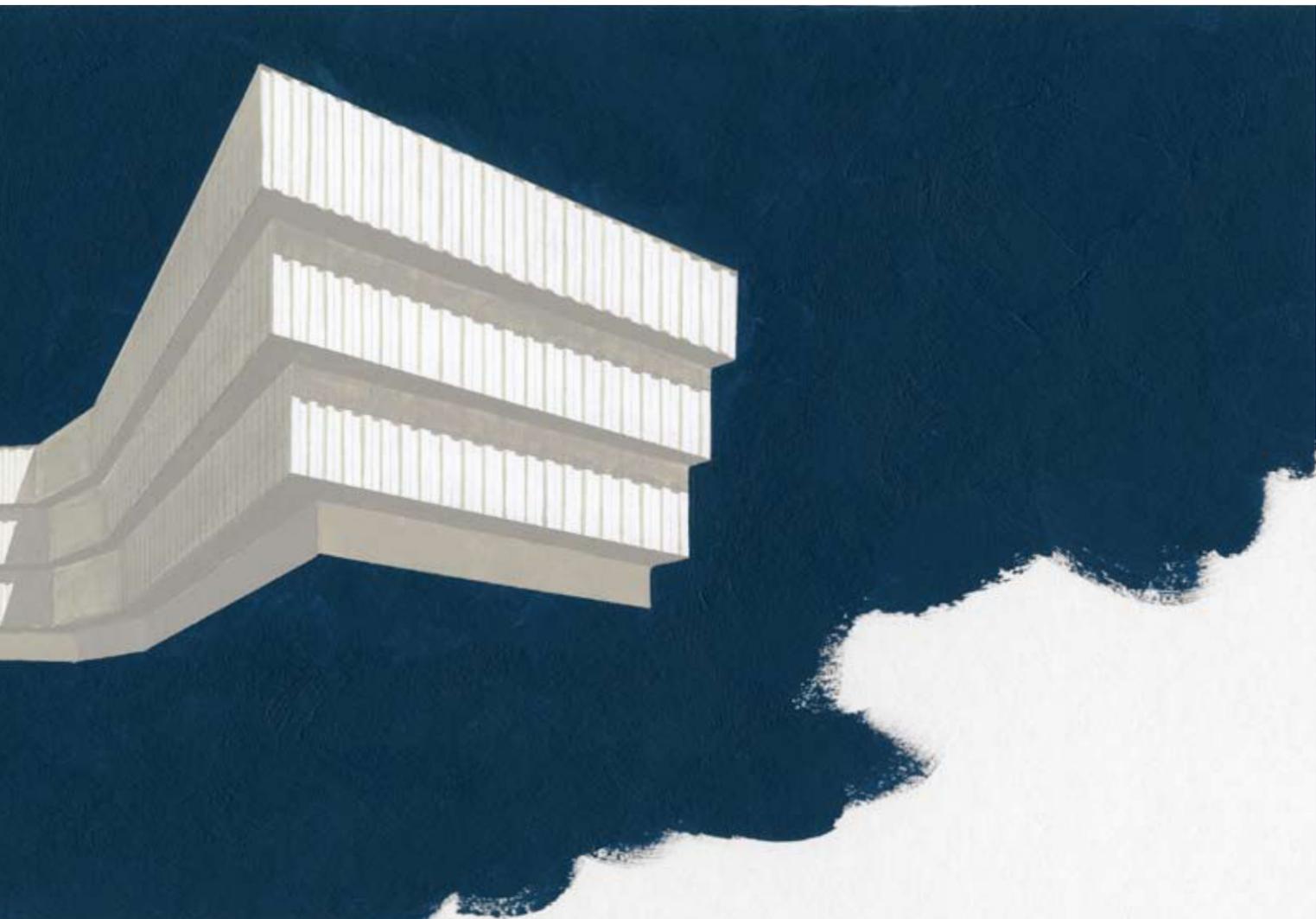


BASIL SPENCE, Esquisse préparatoire pour le Pavillon de Grande-Bretagne à Expo 67, 1966

Autrefois célèbre, le pavillon se détériora peu à peu. Le vœu de Spence de le voir disparaître de manière spectaculaire du paysage montréalais ne se réalisa pas, l'empêchant ainsi d'acquiescer le stade de l'absence déchirante atteint de manière surprenante par les bâtiments de l'architecte dans son pays. Le pavillon britannique d'Expo 67 a poursuivi une existence boiteuse, avant de s'écrouler au début des années 1970 et de voir son image s'évanouir finalement sans tambour ni trompette.

1 Titre d'un film célèbre. Allusion ici aux années de guerre et à un patriotisme révolu. (N.D.T.)





TOBY PATERSON, *Study for Pavilion Unfurls*, 2010

Toby Paterson

An Ephemeral Image: Basil Spence's British Pavilion at Expo 67



Sir Basil Spence with the model of the British Pavilion for Expo 67, 1966

In the UK, Sir Basil Spence's British pavilion for Montréal's Expo 67 is seen as an intriguing footnote to an expansive and contentious career. This Scottish architect's trajectory from crisp Art Deco in the 1930s to the blue chip corporate late-Modernism of the 1970s might imply a picture-perfect arc within 20th-century architectural history. However, Spence's flamboyant personality and seemingly effortless assimilation and application of architectural styles left him occupying an uncertain place in that history.

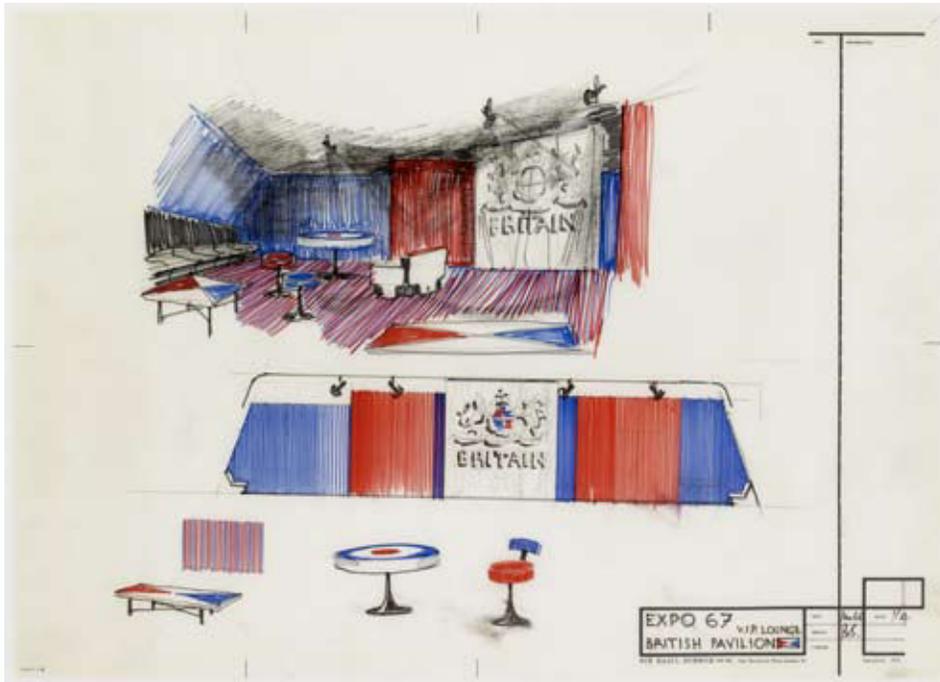
Since he is most commonly associated with the postwar reconstruction of Coventry Cathedral, one might expect Spence to be looked upon as one of his native country's most significant 20th-century cultural figures, whereas he is actually considered something of a pariah, synonymous with all that is "wrong" with Modern architecture. His Queen Elizabeth Square slab blocks of high-rise housing were the centrepiece of the 1960s regeneration of the Gorbals, a tenement slum area of Glasgow. For complex reasons Spence's Gorbals blocks were deemed an expensive failure and demolished in 1993. Ironically, through their sensationalized reputation and their identification with a specific, high-profile architect on whom the blame could be pinned, these buildings have acquired an after-image that is all the

more powerful for their absence.

This notion of a readily graspable image, whether positive or negative, is at the heart of Spence's position as a Modern architect. He was a consummate image-maker, and there can be few of Spence's projects where the apprehension of a bold and stirring vision was more important than in his design of Great Britain's pavilion for Expo 67.

In the British Central Office of Information's Expo 67 press release the pavilion is described as "an exciting group of buildings on several levels intended to reflect the maturity, strength and aspirations of the British nation." Spence himself was more characteristically forthright, stating: "We British are a tough, rough, uncompromising, island people. Previously, British pavilions were romantic, pompous, historic. This one will really reflect the industrial mind. I want to show us as we really are. It will be an island in an island, a rock surrounded by water. No flags, no trees, no flowers, no grass, there is no time for that."

At first glance the pavilion appears to evidence a Brutalist sensibility, but on the Île Notre-Dame site there was no massive reinforced concrete structure, no expanse of exposed aggregate concrete: this was a temporary, steel-framed exhibition building clad in asbestos



BASIL SPENCE, Sketch perspective and details for the V.I.P lounge of the British Pavilion at Expo 67, 1966

View of the British Pavilion at Expo 67, 1967



panels and rendered plywood. It may have looked craggy and aloof, with its lantern-jawed cantilevers and 60-metre lighthouse-like tower topped by a sculptural 3-D iteration of the Union Jack, but it was just as ephemeral as all its more obviously lightweight spaceframe counterparts jockeying for the attention of the Expo crowds. As such, the pavilion was by its very nature an aestheticized prop, inescapably as “romantic and pompous” as any florid stage set, regardless of its lack of embellishment.

At the time, this formal dissonance was less noted by those critical of Britain’s efforts than the inevitably contentious nature of the five exhibitions contained within and their portrayal of contemporary Britain. One critic lambasted the motivations behind the building and its contents bluntly, writing: “British pavilion ... wrong, wrong, wrong. Sir Basil beat the wrong drum to start with — all that pompous heroism and bogus monumentality belongs to the epoch

of Mrs Miniver ...The policy makers simply don’t seem to have understood what Britain really is, since 1956 or so, coming alive and asking questions. Pop art, pop music, and teenage fashions (in fact a cultural revolution) were treated as zany sideshow ...”

In a sense, this critique sums up the way in which Basil Spence’s pavilion was an unintentionally *perfect* representation of the state of contemporary Britain — a country whose Empire and influence were rapidly contracting despite its heroic self-image, whose society, still class-ridden and built upon a tradition of deference, was yet facing the uncertainty invoked by cultural shifts and the previous year’s seemingly revolutionary events in mainland Europe. It was said that the exhibits left visitors feeling “stirred by the past, amused by the present and somehow apprehensive about the future,” and it seems fair to add that these emotions have largely coloured Britain’s national identity over the subsequent forty years.

For a structure designed to have a defined lifespan, the pavilion went out with more of a whimper than the bang its designer intended. After diplomatic pressures necessitated the gifting of the pavilion to the City of Montréal, Spence was apprehensive about the upkeep of the structure and about the removal or alteration of the decorative signage, most particularly the 3-D Union Jack. He proposed that the latter’s background be painted black and the flag sculpture itself cadmium yellow, thereby rendering it non-partisan.

The once popular pavilion withered. Spence’s hope for its dramatic erasure from Montréal’s skyline remained unfulfilled, preventing it from attaining the poignant absence unexpectedly thrust on the architect’s buildings at home. Britain’s Expo 67 building limped on, crumbling into the early 1970s, its image eventually vanishing from view without fanfare.

Paulette Phillips

Plaisir en suspens



Light Eyes, 2009

« *History appears twice, the first time as tragedy, the second time as farce¹* » est le titre d'une installation réunissant des sculptures, des meubles et une vidéo. Cette œuvre déploie un récit complexe, à nombreuses facettes, élaboré à partir de la villa moderniste E-1027, conçue par Eileen Gray. Mes visites à E-1027 entre 2003 et 2006 ont révélé un site vandalisé et hanté, qui semblait à la fois témoin et victime d'une émotion extrême très souvent absente du discours moderniste. Utilisant comme point de départ l'impression dégagée par la maison, j'ai tenté de doter des objets, inspirés du design mobilier de Gray, d'un potentiel psychologique qui, par le matériau, le geste et le langage, refléterait les qualités « transhumaines » de ce site historique. Mon intention est d'enrichir et de complexifier le contexte dans lequel nous considérons généralement le canon moderniste, et ce, en créant des œuvres mettant en jeu l'affect de l'espace.

Gray, architecte et designer de meubles née en Irlande, a construit la villa E-1027 sur la Côte d'Azur entre 1926 et 1929, comme lieu servant à la fois d'escapade romantique et de retraite de travail pour elle-même et son amant Jean Badovici. Moins de dix ans après ce labeur d'amour, elle quittait la villa pour ne jamais y revenir. Badovici est par la suite devenu propriétaire de cette maison où son bon ami Le Corbusier a apprécié de séjourner dès sa construction. En 1938, Le Corbusier y a peint huit fresques murales et apposé son nom de plume architectural sur ses murs principaux. En 1951, il a acheté le terrain voisin et a construit un chalet au-dessus de la villa.

Dans sa pratique, Eileen Gray s'est intéressée à l'être sensible, et l'« incarnation » des sens a été au cœur de sa conception du mobilier et de l'espace. Elle a fait appel à la cinétique, au son et au toucher pour accentuer chez l'utilisateur la conscience de son immersion corporelle dans une séquence d'expériences où s'entremêlent le visible et le non-visible. Elle a écrit sur son désir « d'entrer dans un espace de transition, où le mystère de l'objet à voir est encore maintenu, où le plaisir est en suspens ». En revanche, les principes du Corbusier en design donnent au rétinien la priorité sur l'expérientiel, accordant du poids au regard et la suprématie à la vision. En privilégiant l'expérience corporelle, Gray mettait en cause la préférence



Shell (images tirées du film), 2008



Rubber House et *Affect*, 2008





Shell (vue de l'installation), 2008

cartésienne du Corbusier pour le cérébral plutôt que le sensoriel.

Le contenu des fresques murales du Corbusier contribue au statut de la villa comme site d'excès narratif, comme ruine contestée : l'une d'elles semble illustrer une femme et un homme après le coït, alors que la tête d'un bébé — Le Corbusier lui-même, peut-être ? — émerge de cette union. Si E-1027 était à l'origine un modèle d'équilibre affectif sensible, on pourrait avancer que les fresques murales du Corbusier bouleversent cet équilibre, créant une forme transhumaine et hybride d'énergie discordante, un champ de bataille entre les paradigmes affectif et cartésien. Gray considérait les interventions picturales du Corbusier comme « un acte de vandalisme » et estimait que les notes qu'il avait publiées sur le rôle de ses murales dans l'architecture des lieux constituaient une provocation encore plus agressive.

The Egoist/Lover, 2008

Mes visites à E-1027 se sont avérées des expériences intenses. Longtemps laissé à l'abandon, son appareillage et son mobilier extirpés et vendus au plus offrant, vandalisé par des squatteurs, le bâtiment témoigne de la trahison, de la négligence, de l'entropie et du délabrement. Je me rappelle être entrée dans le salon, le cœur battant, les tessons craquant sous mes pas. Je suis seule



Touché (détail), 2008

dans cette maison isolée, à l'écart du monde. La cacophonie chromatique des fresques murales vibre en opposition avec le mutisme figé de la pièce elle-même. C'est comme voir un corps, les vêtements arrachés, laissé nu par terre, grelottant de froid. Il y a quelque chose de moite ici, une humidité qui s'introduit dans les os et revendique l'espace, accélérant l'invasion de moisissures de toutes sortes.

Que les murales soient si clairement discordantes est un fait, mais ce qui est peut-être encore plus brutalement affectif, ce sont les marques d'une agression dans le cabinet à l'entrée du salon. Ce dispositif qui, à une époque, dissimulait plaisamment l'arrivée d'une personne dans la pièce et en soulignait ainsi la théâtralité, ressemble aujourd'hui à un corps blessé et ensanglanté après une querelle d'ivrognes. Les angles sont marqués de coups de pied ; les surfaces autrefois incurvées et finement décorées sont maintenant éraflées, comme avec un couteau-scie. De petits rappels et traces du design de Gray, par exemple le foyer et les cercles qui délimitent les salles de bain, tranchent sur la dévastation entraînée par d'autres formes d'activité humaine.

Je suis frappée par les fissures dans le béton, qui donnent à penser qu'une énergie inconnue a contraint le bâtiment à se replier sur lui-même. Quelle est cette énergie qui semble véhiculer tristesse et mélancolie, transgression et mutilation ? Est-ce l'intensité de tout ce que représentait Gray, de toute l'énergie qu'elle a investie dans cette maison ? Je peine à contextualiser ce que je vis physiquement alors que j'essaie d'absorber le choc palpable des énergies dans cette pièce. Je suis incapable de former une pensée, une intention ou un geste au moment même où mes sens captent la profondeur des actions qui se sont ici succédé.

Le récit complexe de la villa E-1027 fonctionne comme une allégorie d'un paradoxe humain : bien qu'ils soient capables de construire des structures matérialisant l'idéal, les humains semblent incapables de vivre selon les idéaux qu'ils ont symboliquement intégrés. La grande capacité d'évocation de cette maison confirme l'essence d'une brutalité dont nous le savons qu'elle est une caractéristique humaine. C'est comme si la solidité de la structure était mise au défi par les énergies moléculaires vibratoires et discordantes qui résident sous et à sa surface, qui y laissent l'indice d'une force invisible, cachée.

Je remercie Beatriz Colomina, Caroline Constance, Jennifer Fisher et Lesley Johnstone de leurs commentaires judicieux.

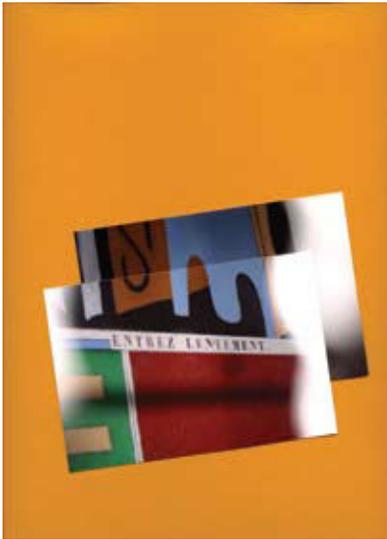
1 Propos de l'artiste. « L'histoire se répète deux fois la première fois, comme tragédie, la seconde comme farce. »

Touché, 2008



Paulette Phillips

Suspended Pleasure



Knock Knock One, 2008

"History appears twice, the first time as tragedy, the second time as farce" is a suite composed of sculptural works, furniture and a video that enfold the facets of a complex narrative evolving out of Eileen Gray's Modernist villa, E-1027. My visits to E-1027 between 2003 and 2006 revealed an abused and haunted site, a site that appeared to be both witness and victim of the extreme emotion so absent from Modernist discourse. Using the sense of how the house felt as a point of departure, I worked to embed objects influenced by Gray's furniture designs with a psychological agency that reflected — through material, gesture and language — the transhuman qualities evident in this historic site. My intent is to enrich and complicate the context in which we generally consider the Modernist canon by creating art works that engage the affect of space.

Gray, an Irish-born architect and furniture designer, built E-1027 on the Côte d'Azur between 1926 and 1929 as a romantic getaway and work retreat for herself and her lover Jean Badovici. Less than ten years after this labour of love, she abandoned the villa forever. It then became the property of Badovici, whose good friend Le Corbusier had enjoyed staying there from its inception. In 1938 Le Corbusier painted eight murals on the walls and signed his architectural

nom de plume on the major walls of the house. In 1951 he purchased the surrounding land, and built a cabin above the villa.

Eileen Gray's practice focused on a concern for the sentient being, and the embodiment of the senses was central to her design of furniture and space. She engaged kinetics, sound and touch to enhance the user's consciousness of bodily immersion in a sequence of experiences, intertwining the visible and the non-visible. She wrote of her desire to "penetrate a transition, which still keeps the mystery of the object one is going to see, which keeps the pleasure in suspense." In contrast, Le Corbusier's design principles privilege the ocular over the experiential, giving weight to the vista and supremacy to the sense of sight. By emphasizing bodily experience Gray was challenging Le Corbusier's Cartesian favouring of the cerebral over the sensorial.

The content of Le Corbusier's murals contributes to the villa's status as a site of narrative excess, a contested ruin: one mural appears to depict a female and a male naked in sexual repose, with the head of a baby — Le Corbusier himself, perhaps? — poking out of their union. If E-1027 was originally a model of sensitive affective balance, it can be argued that Le Corbusier's murals



Knock Knock Two, 2008

overwhelmed this balance, creating a transhuman, hybridized form of discordant energy, an aesthetic battle zone between affective and Cartesian paradigms. Gray considered Le Corbusier's pictorial interventions "an act of vandalism" and deemed his published remarks about the murals' role in the architecture an even more problematic provocation.

My visits to E-1027 were powerful experiences. Long abandoned, its fixtures and furniture ripped out and sold to the highest bidder, vandalized by squatters, the building bespeaks betrayal, neglect, entropy and decay. I recall walking into the salon, my heart racing, broken glass crunching beneath my feet. I am alone in this isolated, remote house. The murals' cacophony of colour vibrates against the still muteness of the room itself. It's like seeing a body, clothes ripped off, left lying naked and shivering in the cold. There is a clammy quality, a dampness that seeps into your bones and claims the space, accelerating the occupation of mould and must.

It's one thing for the murals to be so obviously discordant, but what is perhaps even more powerfully affective is the evidence of assault on the closet that marks the entrance to the salon. This feature, which at one time playfully hid a person's entrance into the room, thus heightening its drama, now stands like a bruised and bloody body after a drunken brawl. Jagged edges surround the kick-holes; once smoothly crafted and curved surfaces are now serrated like a bread knife. Small hints and traces of Gray's design — the hearth, the circles delineating washing areas — contrast with the devastation caused by other forms of human activity.

I am struck by the fissures in the concrete, which suggest that some unknown energy has forced the building to shift upon itself. What is the energy here, that seems to transmit sadness and melancholy, transgression and mutilation? Is it the intensity of everything that Gray stood for, of all the energy she poured into this house? I struggle to contextualize

my physical experience of absorbing the palpable clash of energy in the room. I am unable to form thought, will or action as my senses apprehend the profoundness of the series of actions evidenced here.

The complex narrative of E-1027 acts as an allegory of a human paradox: the fact that humans, though capable of building structures that embody the ideal, may not be capable of living up to the ideals symbolically embedded within them. The powerfully resonant quality felt in the house confirms the essence of a brutality that we know is a human condition. It is as if the solidity of the structure is being defied by the vibratory and discordant molecular energies that lie beneath and upon the surface, leaving the hint of some unseen, hidden force.

Thank you for contributing insights to Beatriz Colomina, Caroline Constance, Jennifer Fisher and Lesley Johnstone.

Tobias Putrih

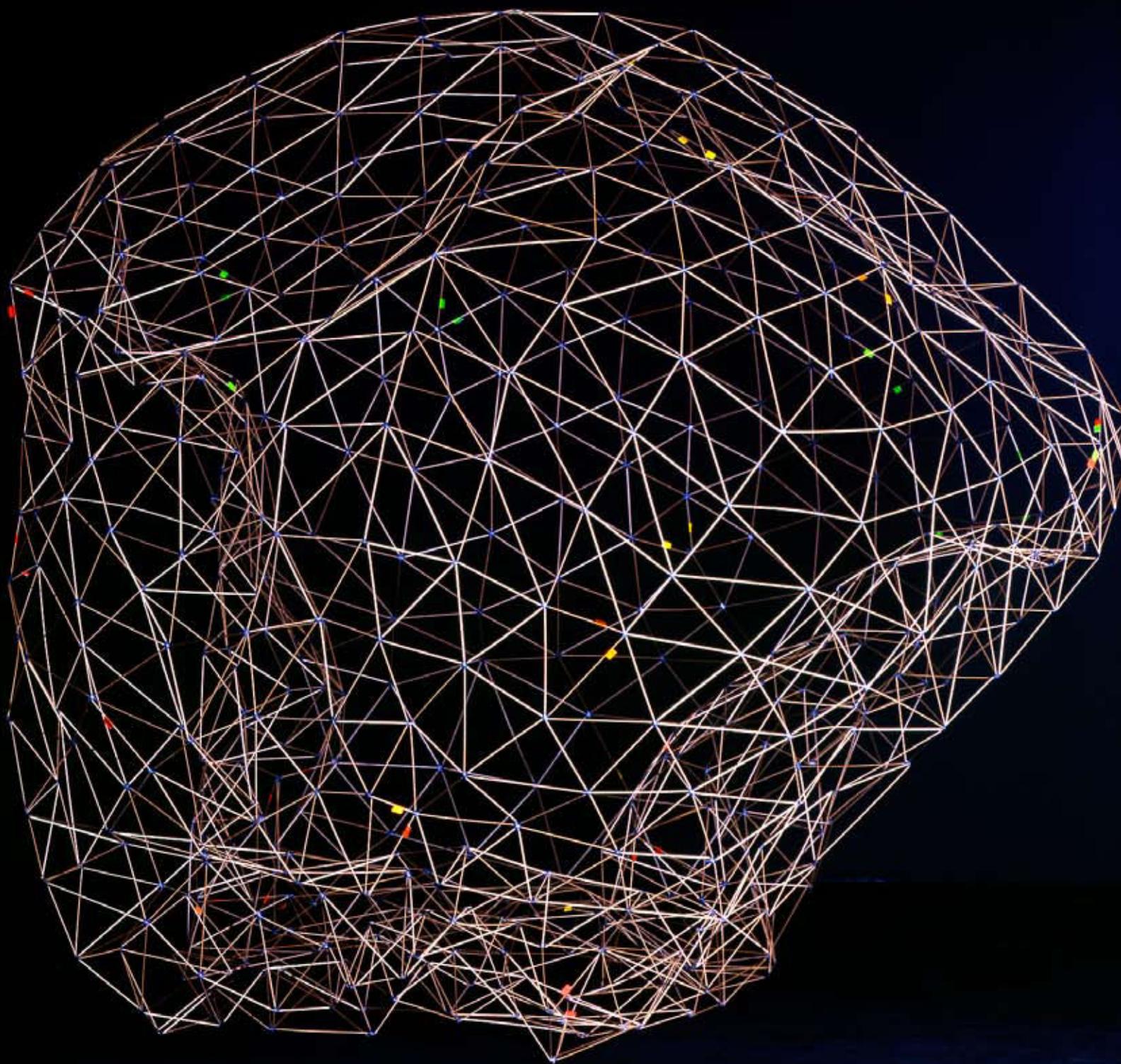
Au sujet de *Cloud Nine*

Quasi-Random no. 3, 2003

Le projet *Cloud Nine* de Buckminster Fuller était simple et efficace. On peut toutefois se demander s'il était sérieux. Je peux imaginer Fuller pouffant de rire alors qu'il assemblait son collage de sphères flottant au-dessus d'un lac pittoresque en Suisse. À quoi pensait-il ? Pour inventer une sphère géante, délicate mais habitable, il faut prendre en considération son équilibre et son poids, la nourriture et la gestion des déchets, en plus de l'aspect politique. Fuller ne s'intéressait toutefois qu'à la faisabilité technique de cette structure. L'utopie lui importait peu. Certains des moments les plus fascinants chez Fuller proviennent de sa résistance et de son entêtement : diètes, expériences sur le sommeil, autos en forme d'œufs, bâtiments semblables à des soucoupes. Ce devait probablement être très difficile pour la plupart des architectes et des designers de le prendre au sérieux. Mais tous les autres gens l'aimaient.

Revenons en arrière. Voici Fuller à sa table ; il découpe des cercles, cherche une jolie image des Alpes et calcule le diamètre que doit avoir sa sphère géante pour flotter et se laisser emporter par les courants atmosphériques. Il pense à la logistique, et le transport fait certainement partie de sa réflexion. La navigation le préoccupe. Fuller est profondément sérieux. Et il faut des gens pour construire, habiter et utiliser ces mégastructures. Des gens potentiels avec des intentions et des raisons potentielles, confrontés à une réelle possibilité.

Quarante ans plus tard, ses dessins posent un défi irrésistible. Est-il possible de comprendre l'architecture de son projet ? Il comporte un dilemme fondamental : est-il logique de construire une sphère ? La structure serait inévitablement organisée et construite selon un axe élémentaire défini





QR/B/CONVEX/ANTH, 2004

par la gravité. De manière générale, les structures architecturales s'élèvent à partir du sol et le processus de construction s'effectue nécessairement dans un mouvement vertical. La structure de Fuller ne pourrait flotter avant d'atteindre un diamètre de presque un kilomètre. Par contre, si la sphère était bâtie au sol, il lui faudrait un support. On pourrait arguer qu'un cube (qui serait autonome) pourrait tout aussi bien flotter.

La structure devrait être habitée pendant sa construction. Elle se développerait comme une structure vivante, prenant de l'expansion à la verticale et à l'horizontale, comme un récif corallien. Mais comme sa construction s'étalerait probablement sur plusieurs années, les améliorations au sommet rendraient la base obsolète, et la gauche pourrait être plus avancée que la droite. La question du maintien de l'équilibre et de l'homogénéité surgirait. Ferait-on mieux d'adopter un programme de construction décentralisé, qui respecterait les codes généraux, et d'espérer pour le mieux ? Qu'est-ce que ça signifie au juste, sur le plan structurel, d'assembler un tas de matériaux faisant presque un kilomètre de hauteur ?

Imaginons un scénario : un riche organisme décide de construire cette mégastucture. Il contrôle les plans, prescrit les standards et les codes de vie, conserve la structure dans une condition optimale. Les habitants doivent obéir à des règles strictes afin de minimiser les coûts, le travail et l'entropie. Les structures sociales seraient organisées à partir de critères rigides, presque religieux, avec de solides systèmes « éducatifs » et punitifs en place. Ce qui importerait par-dessus tout serait l'idée de la structure : elle instaurerait un objectif clair, primordial, et définirait la vie et la religion de ses habitants. Une théocratie technologique extrême, hautement réglée, serait certainement le meilleur espoir pour ce type de projet : une secte avec un chef planificateur aux commandes, un contrôle absolu des actions prescrites, des entrées et des sorties, des stratégies de durabilité (allant de la production alimentaire au recyclage des eaux usées et des déchets), des environnements rigoureusement planifiés et construits, une consommation mesurée à l'avance, des renseignements préassemblés et prédéfinis. Une autorité absolue.

Dans le scénario contraire, la structure progresserait selon un processus minimalement réglé, avec une agence publique désignée pour superviser le respect des codes de construction et le développement de l'ensemble. L'engagement, l'organisation et la participation de la communauté seraient essentiels, mais introduiraient un risque systémique : seule l'agence de contrôle serait responsable du maintien de la qualité et des standards requis pour éviter la désintégration structurale. Une autorité minimale, mais un échec probable.

Dans tous les cas, un tel processus semble problématique dès le départ. La construction d'une si vaste sphère habitable nécessiterait une raison incitative pour qu'elle se réalise. Pourquoi voudrait-on participer à un projet qui requerrait probablement des décennies de construction, dans l'espoir (peut-être non fondé) qu'il pourrait un jour devenir aéroporté ? L'idée de vivre dans une énorme structure artificielle flottante est-elle si attrayante qu'elle persisterait pendant des années d'investissement, de planification et de lutte politique ? La « raison incitative » n'est pas (encore) trouvée.



Quasi-Random no.3, 2003

Tobias Putrih

Regarding *Cloud Nine*

Buckminster Fuller's *Cloud Nine* proposal was simple and effective. But one can only wonder — was he serious? I can imagine him laughing as he assembled his collage of spheres floating above a picturesque Swiss lake. What was he thinking? To imagine a giant, delicate and yet habitable sphere one would have to think about balance and weight, about food and waste management — and also about politics. But the physical feasibility of such a structure was Fuller's only preoccupation. Utopia didn't really matter. Some of Fuller's most fascinating moments come from his stamina and his stubbornness: diets, sleep experiments, egg shaped cars, saucer-like buildings. It was probably quite difficult for most architects and designers to take him seriously. But everyone else loved him.

Let's take a step back. There is Fuller behind his table, cutting circles, looking for a nice image of the Alps and calculating what diameter his giant sphere would need to be in order to float, drifting along with the air currents. He's thinking about logistics, transport is definitely on his mind. Navigation concerns him. Fuller is deeply serious. But people are needed to build, inhabit and use these mega-structures. Potential people with potential intentions and reasons, confronted with a real possibility.

Forty years later, his drawing poses an irresistible challenge. Is

it possible to comprehend the architecture of his proposal? There is a fundamental dilemma: does it make sense to build a sphere? The structure would inevitably be organized and built along a basic axis defined by gravity. Architectural structures grow up from the bottom, the process of building necessarily entails vertical construction. Fuller's structure would not float before reaching one kilometre in diameter. But if the sphere is built on the ground it would need a support. One could argue that a cube (which would be self-supporting) could float just as well.

The structure would need to be inhabited during construction. It would develop as a living structure, expanding vertically and horizontally, like a coral reef. But since construction would probably span several years, improvements at the top would make the bottom obsolete, the left might be more advanced than the right. The question of how to keep balance and homogeneity would arise. Would it make sense to adopt a de-centralized building program, following general codes, and to hope for the best? What exactly does it mean, structurally, to assemble a kilometre-high pile of material?

Let's imagine a scenario: a wealthy organization decides to build such a mega-structure. They control the plans, prescribe living standards and codes, maintain the structure



Quasi-Random Drawing-Concave, 2003

in its optimal condition. Inhabitants must follow strict protocols in order to minimize cost, labour and entropy. Social structures would be organized along rigid, quasi-religious lines, with strong “educational” and penal systems in place. What would matter above all would be the idea of the structure: it would establish a clear, overriding goal and define the narrative of the inhabitants’ life/ worship. Such an extreme, highly regulated technological theocracy would likely be the best hope for such a project — a sect with a master-planner in charge, absolute monitoring of prescribed actions, of intakes and outputs, of sustainability

strategies (from food production to recycling of sewage and waste), strictly constructed and pre-scripted environments, pre-measured consumption, pre-assembled and pre-defined information. Absolute authority.

In the opposite scenario the structure would evolve according to a minimally regulated process, with a designated public agency overseeing respect of building codes and development of the whole. Community involvement, organization and participation would be crucial, but would introduce systemic risk: the monitoring agency alone would be responsible for maintaining the quality

and standards required to avoid structural disintegration. Minimal authority — but probable failure.

In any case, such a process seems problematic from the outset. The building of such a vast habitable sphere would need some impelling reason to make it happen. Why would anyone want to participate in a project that would probably take decades to build, in the (perhaps unfounded) hope that it might eventually become airborne? Is the idea of living inside an enormous floating man-made structure so appealing that it would endure through years of investment, planning and political fighting? The “impelling reason” is (so far) lacking.

Simon Starling

Électrorétroprotomoderne



Homemade Henningsen PH5 Lamps, 2004

Chaque *Homemade Henningsen Lamp* se compose de cinq éléments, ou abat-jour principaux, en référence au « 5 » de la lampe originale de Poul Henningsen, la PH5 de 1958. De couleurs, dimensions et formes variées, ces éléments proviennent de sources diverses et sont, pour la plupart, des abat-jour en métal recyclés et des trouvailles faites dans des brocantes, incorporant à l'occasion un couvercle de marmite ou un wok. Chacun de ces éléments singularise les lampes, en leur donnant une patine ou un style qui font qu'elles sont en général difficiles à situer dans l'histoire. Dans chaque cas, les éléments sont maintenus dans une relation typiquement « henningsenienne » grâce à un système simple et ajustable comprenant trois longueurs de tiges emboîtées et un certain nombre d'écrous de fixation soigneusement espacés. La forme de trompette inversée qui caractérise le design original est obtenue en utilisant un abat-jour approprié, qu'il soit conique ou lui-même en forme de trompette, et en le chapeautant avec l'extrémité, semblable à une cloche, d'une lampe Anglepoise (ou lampe d'architecte).

Chaque *Homemade Henningsen Lamp* est une sorte de prototype rétrospectif. Considérés en tant qu'ensemble d'objets connexes, ils sont comme les « premières idées » récurrentes menant à la création d'une lampe, aujourd'hui très célèbre et produite en série. Dans l'esprit de tout prototype ou maquette, leur construction est une tentative de « penser avec ses mains », d'apprendre en fabriquant. L'idée de réitérer ou de reconstituer le processus de design ramène l'objet à un état d'innocence, en reculant dans le temps jusqu'à un moment où la lampe n'était encore qu'un rêve spéculatif, dans un renversement allant de l'essentiel au potentiel.

Même si une bonne part de mon travail se sert de formes déjà existantes, des sortes de « readymade », l'objet demeure réfractaire à l'idée duchampienne consistant à prendre un objet fabriqué en usine et à le raréfier. Comme je l'ai mentionné ailleurs, ce geste pourrait donner une impression de condescendance intellectuelle aussi bien que de religiosité : Duchamp prend un porte-bouteilles, le met sur un piédestal et lui donne ainsi le statut de relique. Robert Smithson, comme on le sait, a dit de lui qu'il était le « spiritualiste de Woolworth's ». Je m'intéresse davantage à l'idée de reconnecter les objets avec leur histoire, avec



Homemade Henningsen PH5 Lamp, 2004





Homemade Henningsen PH5 Lamps, 2001

leurs modes de production, plutôt qu'à créer le type de distance présupposée par le voyage « classique » du readymade, soit de la rue au musée. Dans chaque cas, divers glissements temporels, géographiques et matériels se produisent, qui donnent aux objets en question de nouveaux contenus.

NOTE : Récemment, plusieurs des idées élaborées dans la série en cours de *Homemade Henningsen Lamps* ont été poursuivies en collaboration avec le groupe danois Superflex qui, dans ses travaux, met la culture du droit d'auteur beaucoup plus systématiquement en cause. En 2002, dans la foulée du développement de son système au biogaz, Superflex a créé, en Thaïlande, une version piratée de la lampe PH5, adaptée pour fonctionner au biogaz. Ce travail a attiré l'attention non désirée du service du contentieux chez Louis Poulsen (le fabricant danois des lampes PH). Réalisé en 2009 avec l'aide de bénévoles locaux aux Kunsthallen Brandts à Odense, au Danemark, notre projet collaboratif *Blackout* comportait la mise en place de fausses installations pour produire, pour la première fois depuis la Seconde Guerre mondiale, la lampe de black-out peu connue de Henningsen, inventée à l'origine pour que le parc d'attractions de Tivoli, à Copenhague, puisse rester ouvert pendant le strict couvre-feu imposé la nuit par l'armée d'occupation allemande. Dans ce cas, craignant (du moins on l'imagine) la publicité négative qu'aurait pu engendrer cette incroyable ironie de couper le courant à une exposition intitulée *Blackout*, les avocats, chez Louis Poulsen, se sont faits discrets.

Simon Starling

Electroretroprotomodern



Homemade Henningsen PH5 Lamp, 2004

Each *Homemade Henningsen Lamp* consists of five main elements or shades — a reference to the “5” in Poul Henningsen’s original PH5 lamp (1958). These elements, which vary in colour, size and shape, are culled from various sources, the majority being recycled metal lampshades, junkshop finds, with the occasional cooking pot lid or wok thrown in from time to time. The individual found elements lend each particular lamp certain characteristics — a patina or attitude

— and in general make the lamps hard to place historically. In each case the elements are held in a characteristic Henningsenesque relationship with each other by means of a simple and adjustable system comprised of three bent lengths of threaded rod and a number of carefully spaced holding-nuts. The distinctive inverted trumpet-form of the original design is achieved using an appropriate truncated conical or trumpet-shaped shade, topped off with the bell-like head from an Anglepoise or architect’s lamp.

Each *Homemade Henningsen Lamp* stands as a kind of retrospective prototype. As a group of related objects they are like a set of recurring “first thoughts” for a much-celebrated lamp that already exists in mass production. Their construction, in the spirit of any prototype or model, is an attempt to “think with one’s hands” — to learn by doing. The idea of reiterating or re-enacting the design process returns the object to a state of innocence, moving back in time to a moment when the lamp remained a speculative dream — a reverse shift from capital to potential.

While much of what I make deals with existing forms, with “readymades” of one kind or another, the work remains resistant to the Duchampian idea of taking an industrially manufactured object and rarefying it. As I have noted before,



Homemade Henningsen PH5 Lamp,
2004

there is perhaps a sense of intellectual condescension in that gesture and also a certain religiosity — Duchamp takes a bottle rack and sticks it on a pedestal, and it assumes the status of a relic. Robert Smithson famously described him as the “spiritualist of Woolworth’s.” I am more interested in reconnecting objects to their history, to the means of their production, than in creating the kind of distance implied in the “classical” readymade’s journey from street to museum. In each case, a variety of temporal, geographical and material shifts occur that charge the objects in question in new ways.

NOTE: A recent continuation of many of the ideas developed in the ongoing *Homemade Henningsen Lamp* series was realized in collaboration with the Danish group Superflex, who have, in a far more systematic way, challenged the culture of copyright in their work. In 2002, in the wake of the development of their Biogas system, Superflex produced a pirated

approximation of the PH5 lamp in Thailand that was adapted to run on biogas. This work received unwelcome attention from the legal department at Louis Poulsen (the Danish manufacturer of the PH lamps). Our collaborative project *Blackout*, realized in 2009 with the help of local volunteers at Kunsthallen Brandts in Odense, Denmark, involved setting up a makeshift production facility to produce, for the first time since World War II, Henningsen’s little known blackout lamp, originally developed for the Tivoli amusement park in Copenhagen to enable the park to stay open even under the strict nighttime curfew imposed by the occupying German army. In this instance, fearing (one can only imagine) the negative publicity generated by the dramatic irony of pulling the plug on an exhibition called *Blackout*, Louis Poulsen’s legal team stayed away.



David Tomas

Construire une maquette

- I Être invité à produire un travail en rapport avec une maison célèbre à Vienne.
Accepter l'invitation en raison de l'influence de l'architecte sur les premiers développements d'une pratique visuelle et également en raison des problèmes conceptuels et de représentation qui sont soulevés par la transposition de la « maison » dans un autre cadre de référence historique/institutionnel.
- II Concevoir et explorer différentes possibilités pouvant être mises en œuvre pour surmonter les problèmes de transposition.
Adopter une stratégie conceptuelle/visuelle qui aborde la question de la transposition d'une manière aussi cohérente et concise que possible.
- III Construire une maquette de ce bâtiment et placer cette maquette sur une table spécialement construite pour mettre en relief des caractéristiques précises du bâtiment original et les enjeux particuliers que comporte la représentation de la maison, de manière à faire écho à la question de la transmission et de la réception de catégories d'information choisies dans l'espace et le temps.
- IV Présenter cette maquette et sa table dans une exposition consacrée à cette maison viennoise.
- V Entreposer la table et la maquette.
- VI Être invité à exposer la maquette et la table dans une exposition sur l'architecture moderniste qui serait présentée dans un autre type de bâtiment, un musée, qui a des fonctions socioculturelles, éducatives et stylistiques différentes.
- VII Noter les différences et les similitudes entre ces deux configurations architecturales, leurs fonctions, leurs styles et leurs politiques.
Poser la question de la mise en place d'un système de communication stimulant et signifiant entre ces entités architecturales distinctes.

Red Chair (détail), 2005



Red Chair, 2005

VIII Opter pour une approche comparative et synthétique qui s'appuie sur un amalgame des deux édifices, de manière à souligner les questions d'échelle et de fonction, leurs relations à des modes de présentation précis, leurs impacts sur différents systèmes de communication ainsi que la transmission et la réception de différents types de renseignements. Chercher la manière la plus efficace et stimulante d'amalgamer les structures en tenant compte des objectifs reconnus.

IX Choisir d'*insérer* un bâtiment dans un autre, une configuration d'idées dans une autre, une fonction dans une autre fonction, un style architectural, une histoire dans une autre.

Aborder la question d'échelle puisqu'il n'est pas possible de traiter chaque bâtiment sur un pied d'égalité.

Sélectionner différentes échelles de référence pour les sites architecturaux qui sont appelés à être reproduits sous forme de maquettes et à être comparés.

Noter les raisons justifiant chaque sélection et la transformation dans les relations d'idées, de fonctions, de styles architecturaux et d'histoires pouvant exister entre les sites architecturaux en conséquence de ces sélections.

Noter la disparité entre les échelles et son utilisation potentielle comme médium permettant d'explorer les caractéristiques transformatrices de l'espace ainsi produit *entre* maquettes, concepts, fonctions et sites architecturaux ; de même que les transformations déclenchées par les relations d'idées, de fonctions, de styles architecturaux et d'histoires qui sont impliquées dans chaque type de

structure ; si, quand et dans quelles circonstances l'information commence à se déplacer dans cet espace et à interagir dans l'esprit de l'observateur.

Noter comment une maquette et ses relations avec divers bâtiments (original et hôte) peuvent servir à maintenir chaque type de bâtiment, chaque configuration d'idées, chaque fonction, chaque style architectural et chaque histoire dans un état d'instabilité, de ré-émergence.

Mettre en cause, par ces moyens, les statuts organisationnel et épistémologique de la maquette principale, du bâtiment original et du bâtiment hôte.

- X Considérer comment l'insertion d'un « bâtiment » dans un autre peut créer un nouvel espace entre les bâtiments où histoires, styles et fonctions interagissent, projettent des références dans une dimension (passé ↔ futur) et les disloquent dans un autre (maison/musée), *mais toujours dans une relation d'interface et d'entrecroisement.*

Considérer comment une maquette peut servir de *médium* pour transposer une maison à rebours vers le futur et la faire apparaître de manière disloquée dans un présent (un musée), toujours dans deux dimensions séparées mais en interface et en entrecroisement.

Considérer comment une maquette peut également servir de médium de conversion par rapport à l'appareil/corps de perception d'un organisme humain et comment elle pourrait re-calibrer sa maîtrise de l'histoire, sa capacité de cartographier le passé et d'anticiper le futur, de même que sa capacité de *fonctionner* comme site d'actualité, de l'authenticité et de véricité.

- XI Poser une série de questions hypothétiques sur d'autres types de dynamiques perceptuelles/cognitives qui pourraient être générés lorsque différentes échelles de référence (et d'expérience) entrent en interaction ; et sur la possibilité que se produisent des transformations fondamentales dans le *sentiment* qu'a un organisme humain de ses propres limites, dans sa compréhension de l'espace, de l'histoire ainsi que des fonctions et de la politique de l'architecture.

- XII Noter tout changement suggéré par des réponses possibles à ces questions. S'ajuster à la situation et continuer.

- XIII Ouvrir des voies de communication en installant la table, la maquette et tout nouvel élément et référent architectural dans l'espace d'exposition proposé.

- XIV Attendre patiemment que l'information soit transmise sur les séquences de possibilités — traces et sons/sons et traces — qui sont créées par le mouvement des idées — émanant d'intelligences autonomes et éthérées — entre les sites architecturaux, les configurations d'idées, les fonctions organisationnelles, les styles architecturaux et les histoires.



Red Chair (détail), 2005

David Tomas

To Build a Model



Red Chair (detail), 2005

Maquette for the Insertion of the Stonborough House (also known as the Wittgenstein House) into the First Floor Exhibition Space of the Musée d'art contemporain de Montréal (detail), 2009–2010

- I To be invited to produce a work that is related to a famous house in Vienna. To accept the invitation because of the architect's influence on the early development of a visual practice and also because of the conceptual and representational problems that are raised by the transposition of the "house" into a different historical/institutional frame of reference.
- II To lay out and explore the alternatives that can be adopted in order to overcome the problems of transposition. To adopt a specific conceptual/visual strategy that addresses the question of transposition in the most coherent and concise manner.
- III To build a model of this building and to place the model on a specially built table in order to highlight specific characteristics of the original building and the special issues involved in representing the house in a way that resonates with the question of the transmission and reception of selected categories of information across space and time.
- IV To present this model and its table in an exhibition devoted to this Viennese house.
- V To place the table and model in storage.
- VI To be invited to display the model and table in an exhibition on Modernist architecture that would be presented inside another type of building — a museum — with different socio-cultural, educational and stylistic functions.
- VII To take note of the differences and similarities between these two architectural configurations, their functions, styles and politics. To pose the question of how to set up a challenging and meaningful system of communication between these distinct architectural entities.
- VIII To opt for a comparative and synthetic approach that is based on an amalgamation of the two buildings in order to highlight the questions of scale and function, their relationships to specific modes of presentation, and their impacts on different systems of communication and the transmission and reception of different kinds of information. To search for the most efficient and challenging way to amalgamate the structures given the acknowledged objectives.
- IX To choose to *insert* one building into another, one configuration of ideas into another, one function into another function, one architectural style, one history into another.





Maquette for the Insertion of the Stonborough House (also known as the Wittgenstein House) into the First Floor Exhibition Space of the Musée d'art contemporain de Montréal (detail), 2009–2010

To address the question of scale since it is not possible to treat each building on equal terms. To select different scales of reference for the architectural sites that are to be modelled and compared.

To note the reasons for each selection and the transformation in the relationships of ideas, functions, architectural styles and histories that might exist between architectural sites as a consequence of these selections.

To take note of the discrepancy in scales and its potential use as a medium to explore the transformative characteristics of the space that is produced *between* models, concepts, functions and architectural sites as well as the transformations that are triggered in the relationships of ideas, functions, architectural styles and histories that are implicated in each type of structure, if, when and under what circumstances information begins to move across this space and interact in an observer's mind.

To note how a model and its relationships to various buildings (original and host) can be used to keep each building type, each configuration of ideas, each function, each architectural style and each history in a condition of

instability, of *re-emergence*.

To question, by this means, the organizational and epistemological statuses of the principal model, original and host buildings.

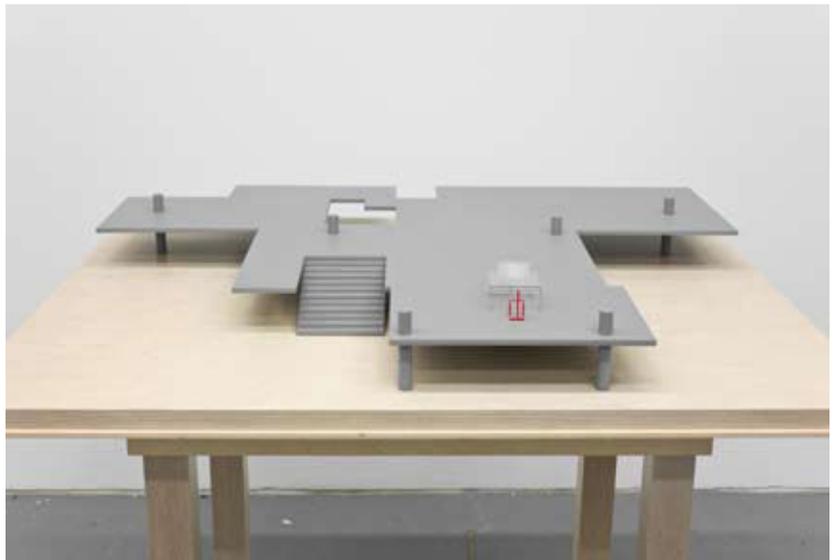
- X To consider how the insertion of one "building" into another can create a new space between buildings where histories, styles and functions interact and project references in one dimension (past ↔ future) and dislocate them in another (house/museum), *but always in an interfaced/interlaced way.*

To consider how a model can serve as a *medium* to transpose a house back into a future and have it appear in a dislocated fashion in a present (museum), but always in two separate but interfaced/interlaced dimensions. To consider how a model can also serve as a medium of conversion vis-à-vis a human organism's perceptual apparatus/body and how it could recalibrate its command of history, its capacity to map the past and anticipate the future, as well as its capacity to *function* as a site of actuality, authenticity and veracity.

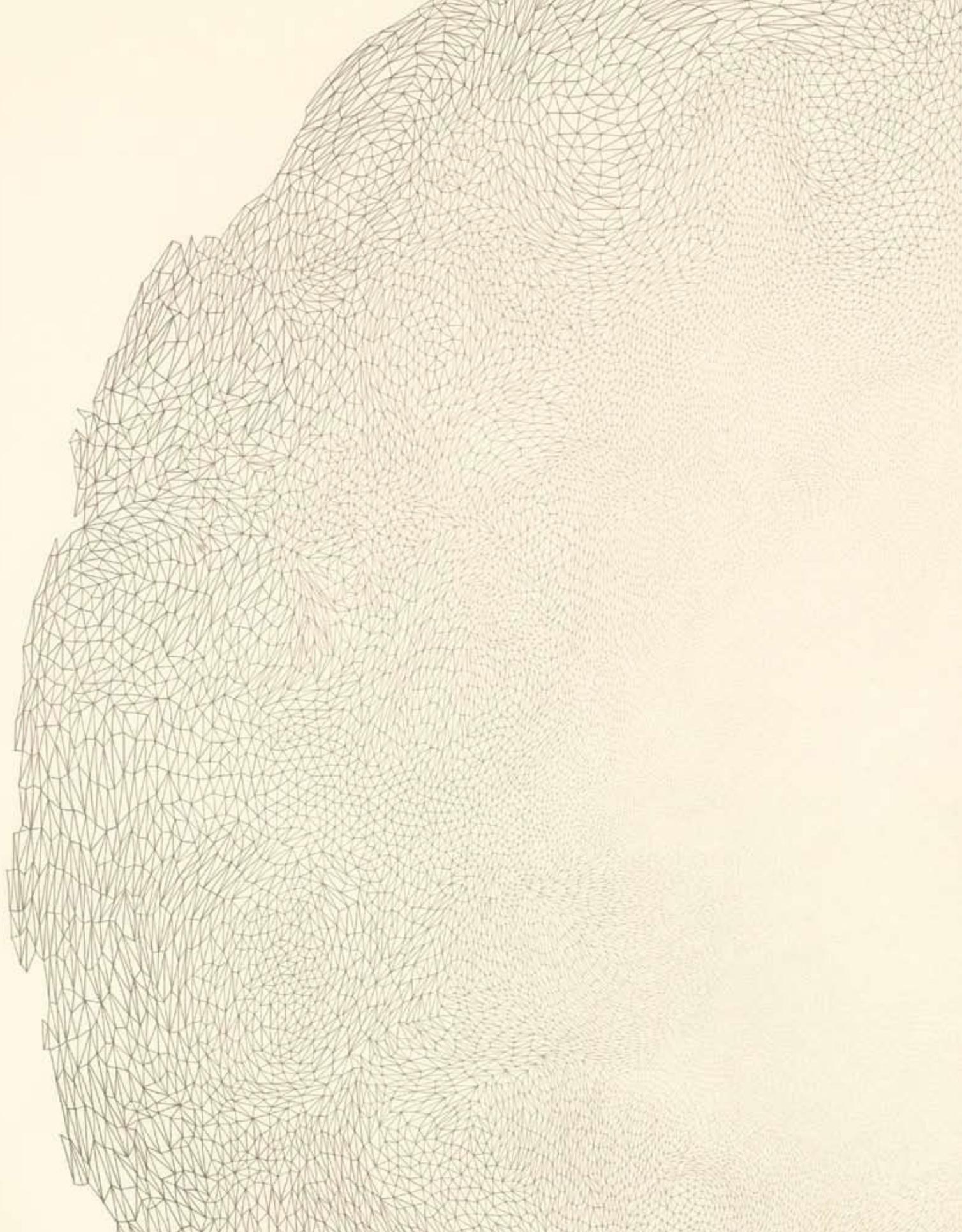
- XI To pose a series of hypothetical questions about other types of perceptual/cognitive dynamics that could be generated when different scales of reference (and experience) interact and about the

prospect of basic transformations in a human organism's sense of its own boundaries, its comprehension of space, history and the functions and politics of architecture.

- XII To note any changes suggested by possible answers to these questions. To adjust the situation, and continue.
- XIII To open channels of communication by placing the table, model and any new architectural elements and references in the proposed exhibition space.
- XIV To wait patiently for information to be transmitted about sequences of possibilities — tracks and soundings/ soundings and tracks — that are created by the movement of ideas — of autonomous and ethereal intelligences — between architectural sites, configurations of ideas, organizational functions, architectural styles and histories.



Maquette for the Placement of Red Chair in the Living Room/Library of the Stonborough House (also known as the Wittgenstein House), 2006





Biographies d'artistes

NAIRY BAGHRAMIAN

Ispahan, Iran, 1971

Vit et travaille à Berlin et à Londres

Nairy Baghramian expose ses sculptures et installations depuis 1999, principalement en Allemagne et ailleurs en Europe (Belgique, Autriche, Angleterre et Pays-Bas). En 2008, elle participe à la 5^e *Biennale de Berlin*, où elle présente une œuvre réalisée en collaboration avec la designer Janette Laverrière (*La lampe dans l'horloge*, pavillon Schinkel). Des projets subséquents, élaborés avec le concours de Laverrière, ont récemment été exposés à la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden (*Entre deux actes II (Loge des comédiennes)*, 2009), et à l'occasion d'une exposition individuelle au Neuer Aachener Kunstverein, à Aix-la-Chapelle (2008). D'autres expositions particulières ont également eu lieu au Studio Voltaire, à Londres (2009), à la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden (2008), au Kunstverein Nürnberg, à Nuremberg (2007) et à la Kunsthalle Basel, à Bâle (2006). Nairy Baghramian est représentée par la Galerie Christian Nagel, à Berlin et Cologne.

■ Isfahan, Iran, 1971

Lives and works in Berlin and London

Nairy Baghramian has been exhibiting her sculptures and installations since 1999, principally in Germany and elsewhere in Europe (Belgium, Austria, England and the Netherlands). In 2008 she took part in the 5th Berlin Biennial, where she presented a work executed in collaboration with the designer Janette Laverrière (*La lampe dans l'horloge*, Schinkel pavilion). Subsequent projects undertaken jointly with Laverrière have been shown recently at the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (*Entre deux actes II (Loge des comédiennes)*, 2009) and as part of a solo exhibition at the Neuer Aachener Kunstverein, in Aachen (2008). Other solo shows have also been held at Studio Voltaire, in London (2009), the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2008), the Kunstverein Nürnberg, in Nuremberg (2007) and the Kunsthalle Basel (2006). Nairy Baghramian is represented by Galerie Christian Nagel, Berlin and Cologne.

ARNI HARALDSSON

Reykjavík, Islande, 1958

Vit et travaille à Vancouver

Diplômé du Emily Carr College of Art and Design (Vancouver, 1983) et de la University of British Columbia (Vancouver, 1990), Arni Haraldsson expose régulièrement son œuvre photographique au Canada et à l'étranger, depuis 1991. Ses œuvres ont été présentées à la Galerie de l'UQAM (*Exister contre les faits : architecture / fiction / photographie*, 2008) ; à la Casa Vertigo, à Eindhoven (*Zé Lino [Copan Projects]*, 2007) ; au Musée canadien de la photographie contemporaine, à Ottawa (*Déplacement et Rencontre. Projets et utopies Arni Haraldsson et Manuel Piña*, 2002) ; et au Portland Institute for Contemporary Art (*Road Movies in a Post-Colonial Landscape*, 1997) ; de même que dans le cadre d'événements internationaux tels que le festival *PhotoEspaña* (2008), la biennale *EAST International*, à Norwich (2007) et la biennale de Johannesburg (1997). Sa plus récente exposition individuelle, *The Goldfinger Project*, a eu lieu à Londres, au centre Space, en 2007. D'autres expositions majeures de son travail ont eu cours à Vancouver (Artspeak Gallery, 2003 ; Contemporary Art Gallery, 2001–2002 ; Presentation House Gallery, 1995) et aux London Regional Art & Historical Museums (2000). Arni Haraldsson est représenté dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada. Il est aussi professeur à la Emily Carr University of Art + Design depuis une vingtaine d'années.

■ Reykjavík, Iceland, 1958

Lives and works in Vancouver

A graduate of the Emily Carr College of Art and Design (Vancouver, 1983) and of the University of British Columbia (Vancouver, 1990), Arni Haraldsson has been exhibiting his photographic work in Canada and abroad regularly since 1991. His works have been shown at the Galerie de l'UQAM (*Exister contre les faits : architecture / fiction / photographie*, 2008); the Casa Vertigo, in Eindhoven (*Zé Lino [Copan Projects]*, 2007); the Canadian Museum of Contemporary Photography, in Ottawa (*Displacement and Encounter: Projects and Utopias Arni Haraldsson and Manuel Piña*, 2002); and the Portland Institute for Contemporary Art (*Road Movies in a Post-Colonial Landscape*, 1997). He has also participated in such international events as the PhotoEspaña festival (2008), the EAST International biennial, in Norwich (2007) and the Johannesburg Biennale. His most recent solo exhibition, *The Goldfinger Project*, took place in London at SPACE, in 2007. Other major exhibitions of his work have been presented in Vancouver (Artspeak Gallery, 2003; Contemporary Art Gallery, 2001–2002; Presentation House Gallery, 1995) and at the London Regional Art & Historical Museums (2000). Arni Haraldsson, whose work is included in the collection of the National Gallery of Canada, has been a professor at the Emily Carr University of Art + Design for some twenty years.

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

Madrid, Espagne, 1961
Vit et travaille à Chicago

Diplômé du Williams College (Williamstown, 1983) et de la School of the Art Institute of Chicago (1989), Manglano-Ovalle expose son œuvre interdisciplinaire (son, sculpture, photographie, film) depuis 1985. Son travail a été présenté dans des événements d'envergure tels : *Human/Nature: Artists Respond to a Changing Planet*, Museum of Contemporary Art, San Diego et autres lieux (2008–2009) ; *Ecomedia*, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenbourg et autres lieux (2007–2008) ; ainsi qu'à la *Documenta de Cassel* (2007). D'importantes expositions individuelles ont notamment eu lieu au MASS MoCA, à North Adams (2009–2010), au Rochester Arts Center (2006), au Art Institute of Chicago (2005) et aux Museen Haus Lange und Haus Esters, à Krefeld (2005). Ses œuvres figurent, entre autres, dans les collections du Museum für Moderne Kunst (Francfort-sur-le-Main), du Whitney Museum of American Art et du Solomon R. Guggenheim Museum (New York). Manglano-Ovalle a été boursier de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2009), et de la John D. and Catherine T. MacArthur Foundation (2001), et récipiendaire du prix Wexner Center for the Arts Media Arts Award (1997). Professeur à la UIC School of Art and Design, à Chicago, il est représenté par : Max Protetch Gallery, New York ; Galeria de Arte Soledad, Madrid ; Galerie Thomas Schulte, Berlin ; et Donald Young Gallery, Chicago. (www.inigomanglano-ovalle.com)

■ Madrid, Spain, 1961
Lives and works in Chicago

Iñigo Manglano-Ovalle, who is a graduate of Williams College (Williamstown, 1983) and of the School of the Art Institute of Chicago (1989), has been exhibiting his interdisciplinary work (sound, sculpture, photography, film) since 1985. His production has been included in such major events as: *Human/Nature: Artists Respond to a Changing Planet*, Museum of Contemporary Art San Diego (and other venues, 2008–2009); *Ecomedia*, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, in Oldenburg (and other venues, 2007–2008); and *Documenta*, in Kassel (2007). He has also held solo exhibitions at MASS MoCA, in North Adams (2009–2010), the Rochester Arts Center (2006), the Art Institute of Chicago (2005) and the Museen Haus Lange und Haus Esters, in Krefeld (2005). Among the public collections featuring Manglano-Ovalle's work are those of the Museum für Moderne Kunst (Frankfurt), and the Whitney Museum of American Art and the Solomon R. Guggenheim Museum (New York). He has received fellowships from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2009) and the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation (2001), and is a winner of the Media Arts Award from the Wexner Center for the Arts (1997). A professor at the UIC School of Art and Design, in Chicago, he is represented by Max Protetch Gallery, New York; Galeria de Arte Soledad, Madrid; Galerie Thomas Schulte, Berlin; and Donald Young Gallery, Chicago. (www.inigomanglano-ovalle.com)

JOHN MASSEY

Toronto, Canada, 1950
Vit et travaille à Toronto

Issu du Ontario College of Art (Toronto, 1974), John Massey expose à l'échelle internationale depuis le début des années 1980. Ses œuvres photographiques et vidéographiques ont été présentées, notamment, à Melbourne (*Cinema Paradiso*, Australian Centre for Contemporary Art, 2007) ; Berlin (*Beyond Cinema: The Art of Projection*, Hamburger Bahnhof, 2006) ; Montréal (*Son et Vision: L'image photographique et vidéographique dans l'art contemporain au Canada*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2006) ; et Francfort-sur-le-Main (*Adorno*, Frankfurter Kunstverein, 2003). En 1996, Massey a participé à la 10^e *Biennale de Sydney*. Ces dernières années, des expositions individuelles de son œuvre ont eu lieu à la Georgia Scherman Projects, Toronto (2008) ; à la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver (2007, organisée par le Musée canadien de la photographie contemporaine à Ottawa, en 2004) ; au Centre culturel canadien, Paris (2005) ; et à la Contemporary Art Gallery, Vancouver (2005). Massey est représenté dans plusieurs collections, dont celles de la Art Gallery of Ontario et de la Ydessa Hendeles Art Foundation (Toronto), du Musée canadien de la photographie contemporaine (Ottawa), du Stedelijk Museum (Amsterdam) et du Fonds National d'Art Contemporain (Paris). Lauréat du Gershon Iskowitz Prize en 2001, John Massey enseigne à la University of Toronto, depuis 2003. Il est représenté par Georgia Scherman Projects, à Toronto. (www.johnmassey.ca)

■ Toronto, Canada, 1950
Lives and works in Toronto

John Massey, who studied at the Ontario College of Art (Toronto, 1974), has been exhibiting his work internationally since the early 1980s. The cities where his photographic and video production has been shown include Melbourne (*Cinema Paradiso*, Australian Centre for Contemporary Art, 2007); Berlin (*Beyond Cinema: The Art of Projection*, Hamburger Bahnhof, 2006); Montréal (*Sound and Vision: Photographic and Video Images in Contemporary Canadian Art*, The Montreal Museum of Fine Arts, 2006); and Frankfurt (*Adorno*, Frankfurter Kunstverein, 2003). In 1996 Massey took part in the 10th Biennale of Sydney. In recent years, solo exhibitions of his work have been held at Georgia Scherman Projects, in Toronto (2008); the Morris and Helen Belkin Art Gallery, in Vancouver (2007, organized in 2004 by the Canadian Museum of Contemporary Photography, in Ottawa); the Canadian Cultural Centre, in Paris (2005); and the Contemporary Art Gallery, in Vancouver (2005). Massey is represented in a number of collections, including those of the Art Gallery of Ontario and the Ydessa Hendeles Art Foundation (Toronto); the Canadian Museum of Contemporary Photography (Ottawa); the Stedelijk Museum (Amsterdam); and the Fonds National d'Art Contemporain (Paris). Recipient of the Gershon Iskowitz Prize in 2001, John Massey has been teaching at the University of Toronto since 2003. He is represented by Georgia Scherman Projects, Toronto. (www.johnmassey.ca)

DORIT MARGREITER

Vienne, Autriche, 1967
Vit et travaille à Vienne

Formée à l'Université de Vienne (1986–1990) et à l'Université des arts appliqués de Vienne (1988–1992), Dorit Margreiter expose ses photographies, installations filmiques et vidéographiques depuis 1991, principalement en Europe et aux États-Unis. Elle a représenté l'Autriche à la 53^e *Biennale de Venise* (2009) et à la 11^e *Biennale du Caire* (2008) où elle exposait avec Roberta Lima. D'importantes expositions individuelles de son travail ont eu cours aux MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (2009) et MAK, Vienne (2008, avec Rebecca Baron) ; à la galerie Stampa, Bâle (2006) ; la Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2006) ; la Kiesler Foundation, Vienne (2005) ; le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne (2004) ; la Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2001) ; et le Grazer Kunstverein, Graz (1999). Margreiter a aussi réalisé une œuvre en ligne pour la Dia Art Foundation, à New York (*Alphabet*, 2009) et assumé le projet d'aménagement de la European Kunsthalle c/o Ebertplatz, Cologne (2008). Son œuvre figure, entre autres, dans les collections du Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien et de la Generali Foundation (Vienne). Lauréate de plusieurs prix, dont le renommé Otto Mauer Preis (2001), Margreiter enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Elle est représentée par la Galerie Krobath, à Vienne ; et par la galerie Stampa, à Bâle. (doritmargreiter.net/index.html)

■ Vienna, Austria, 1967
Lives and works in Vienna

Dorit Margreiter received her higher education at the University of Vienna (1986–1990) and the University of Applied Arts Vienna (1988–1992). She has been exhibiting her photographs and her film and video installations since 1991, mostly in Europe and the United States. She represented Austria at the 53rd Venice Biennale (2009) and at the 11th Cairo Biennale (2008, with Roberta Lima). Major monographic exhibitions of her work have been held at MAK Center for Art and Architecture, in Los Angeles (2009) and MAK Vienna (2008, with Rebecca Baron); the Stampa gallery, in Basel (2006); the Galerie für Zeitgenössische Kunst, in Leipzig (2006); the Kiesler Foundation, in Vienna (2005); the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, in Vienna (2004); the Galerie im Taxispalais, in Innsbruck (2001); and the Grazer Kunstverein, in Graz (1999). Margreiter has also created an online work for the Dia Art Foundation, in New York (*Alphabet*, 2009), as well as undertaking the design of the European Kunsthalle c/o Ebertplatz, in Cologne (2008). Among the collections featuring her work are the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien and the Generali Foundation (Vienna). The winner of numerous awards, including the renowned Otto Mauer Preis (2001), Margreiter teaches at the Academy of Fine Arts, in Vienna. She is represented by the Krobath gallery, Vienna; and the Stampa gallery, Basel. (www.doritmargreiter.net/index.html)

TOBY PATERSON

Glasgow, Écosse, 1974
Vit et travaille à Glasgow

Formé à la Glasgow School of Art (1991–1995) et à la School of the Art Institute of Chicago (1993), Toby Paterson expose ses peintures, photographies, reliefs et constructions au Royaume-Uni, en Europe et aux États-Unis, depuis 1996. Une exposition-bilan de son œuvre a été récemment présentée à Édimbourg (The Fruitmarket Gallery, 2010). D'autres expositions individuelles ont eu lieu à Glasgow (The Modern Institute/Toby Webster Ltd, 2009), La Haye et Middelburg, aux Pays-Bas (Stroom Den Haag, 2007 ; de Vleeshal & de Kabinetten van de Vleeshal, 2006), et à Londres (Curve Gallery, Barbican Centre, 2005), entre autres. Paterson a réalisé plusieurs projets d'art public temporaires et permanents. *Powder Blue Orthogonal Pavilion* (2008), visible lors de l'événement *Portavilion 2008* (Potters Fields Park, Londres), et *Poised Array* (2007), une œuvre conçue pour le siège social de la BBC Scotland à Glasgow, sont parmi ses plus récentes créations. Actuellement, il collabore à la réalisation du Stratford International Extension (SIE), un projet d'envergure commandé par la société Docklands Light Railway (DLR Art), à Londres. Lauréat du Beck's Futures Award (2002) et du Creative Scotland Award (2006), il est représenté par Sutton Lane, à Londres, et par The Modern Institute, à Glasgow.

■ Glasgow, Scotland, 1974
Lives and works in Glasgow

Trained at the Glasgow School of Art (1991–1995) and the School of the Art Institute of Chicago (1993), Toby Paterson has been exhibiting his paintings, photographs, reliefs and constructions in the United Kingdom, elsewhere in Europe and in the United States since 1996. A survey exhibition of his work was presented recently in Edinburgh (The Fruitmarket Gallery, 2010). Other solo shows include those held in Glasgow (The Modern Institute/Toby Webster Ltd, 2009), The Hague and Middelburg, in the Netherlands (Stroom Den Haag, 2007; de Vleeshal & de Kabinetten van de Vleeshal, 2006), and in London (Curve Gallery, Barbican Centre, 2005). Paterson has executed a number of public art projects, both permanent and temporary. Among his most recent public works are *Powder Blue Orthogonal Pavilion* (2008), seen at Portavilion 2008 (Potters Fields Park, London), and *Poised Array* (2007), a work made for the BBC Scotland headquarters in Glasgow. He is currently part of the design team for the Stratford International Extension (SIE), a major project commissioned by the Docklands Light Railway (DLR Art), in London. Winner of the Beck's Futures Award (2002) and the Creative Scotland Award (2006), he is represented by Sutton Lane, London; and The Modern Institute, Glasgow.

PAULETTE PHILLIPS

Halifax, Canada, 1956
Vit et travaille à Toronto

Artiste multidisciplinaire (performance, sculpture, vidéo, photographie), diplômée du Canadian Film Centre (Toronto, 1992) et de la York University (Toronto, 2008), Paulette Phillips expose depuis le début des années 1980. Ses œuvres et installations vidéographiques ont été présentées dans le cadre de nombreux festivals nationaux et internationaux (São Paulo Film Festival ; Australian Video Festival, Sydney ; Images Festival, Toronto ; Babajaga Festival, Rome, entre autres). De récentes installations ont été présentées au National College of Art & Design Gallery, à Dublin, en 2010 ("*History appears twice, the first time as tragedy, the second time as farce*", 2008) ; et à Tatton Park, en Angleterre, en 2008 (*Walking Ferns*, 2008). Phillips a également exposé au Centre culturel canadien, à Paris, en 2007 (avec Lisa Klapstock) ; et à la Diaz Contemporay, à Toronto, en 2006. Ses œuvres font partie de diverses collections, dont celle du Museum of Modern Art (New York) et de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada (Ottawa). Récipiendaire du prestigieux Chalmers Award en 2005, elle est aussi professeure associée au Ontario College of Art and Design. Elle est représentée à Londres par Danielle Arnaud Contemporary Art ; et à Toronto par Diaz Contemporary. (www.paulette-phillips.ca)

■ Halifax, Canada, 1956
Lives and work in Toronto

Paulette Phillips, a multidisciplinary artist (performance, sculpture, video, photography) who is a graduate of the Canadian Film Centre (Toronto, 1992) and York University (Toronto, 2008), has been exhibiting since the early 1980s. Her works and video installations have been shown at numerous national and international festivals (including the São Paulo Film Festival; the Australian Video Festival, in Sydney; the Images Festival, in Toronto; and the Babajaga Festival, in Rome). Recent installations by Phillips were presented at the National College of Art & Design Gallery, in Dublin, in 2010 ("*History appears twice, the first time as tragedy, the second time as farce*", 2008), and at Tatton Park, in England, in 2008 (*Walking Ferns*, 2008). Phillips has also shown work at the Canadian Cultural Centre, in Paris, in 2007 (with Lisa Klapstock) and at Diaz Contemporary, in Toronto, in 2006. Her works are featured in a number of collections, including those of the Museum of Modern Art (New York) and the Canada Council for the Arts Art Bank (Ottawa). Winner of the prestigious Chalmers Award in 2005, she is an associate professor at the Ontario College of Art and Design. Paulette Phillips is represented by Danielle Arnaud Contemporary Art, London; and Diaz Contemporary, Toronto. (www.paulette-phillips.ca)

TOBIAS PUTRIH

Kranj, Slovénie, 1972
Vit et travaille à Cambridge, Mass.

Formé à l'Académie des beaux-arts de Ljubljana (1997) et à la Kunstakademie de Düsseldorf (1997–1998), Tobias Putrih expose depuis une dizaine d'années. Ses sculptures, installations et dessins ont, en outre, été présentés à Berlin (*Megastructure Reloaded, Ehemalige Staatliche Münze*, 2008) ; à Londres (*Psycho Buildings: Artists Take on Architecture*, Hayward Gallery, 2008) ; Bruxelles (*Anachronism*, Argos, 2007) ; Luxembourg (*Eldorado*, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 2006) ; New York (*Greater New York, P.S.1*, 2005) ; et San Francisco (*Monument for America*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2005). En 2007, il a représenté la Slovénie à la 52^e Biennale de Venise. Ses plus récentes installations, réalisées en collaboration avec le collectif d'architectes et de designers MOS, ont fait l'objet d'expositions au MIT List Visual Arts Center, à Cambridge ; au Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam ; ainsi qu'au BALTIC Centre for Contemporary Art, à Gateshead (2009). D'autres projets, menés avec l'artiste britannique Runa Islam, ont été exposés aux Kunsthau Zürich ; au Museum Folkwang, à Essen (2008–2009) ; au White Cube (Hoxton Square), à Londres (2008) ; de même qu'à la Galleria Civica di Modena, à Modène (2008). L'œuvre de Putrih est représentée dans les collections du Museum of Modern Art (New York), du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg) et de la Queensland Art Gallery (Queensland, Australie), entre autres. Boursier de la Vordemberge-Gildewart Foundation (2002), il est représenté par : Max Protetch, New York ; Galerija Gregor Podnar, Berlin et Ljubljana ; Galerie Almine Rech, Paris ; Pinksummer, Gènes.

■ Kranj, Slovenia, 1972
Lives and works in Cambridge, Mass

Trained at the Academy of Fine Arts of Ljubljana (1997) and the Kunstakademie in Düsseldorf (1997–1998), Tobias Putrih has been exhibiting for about a decade. His sculptures, installations and drawings have been shown in Berlin (*Megastructure Reloaded, Ehemalige Staatliche Münze*, 2008); London (*Psycho Buildings: Artists Take on Architecture*, Hayward Gallery, 2008); Brussels (*Anachronism*, Argos, 2007); Luxembourg (*Eldorado*, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 2006); New York (*Greater New York, P.S.1*, 2005); and San Francisco (*Monument for America*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2005). In 2007 he represented Slovenia at the 52nd Venice Biennale. His most recent installations, executed in collaboration with MOS, a collective of architects and designers, have been exhibited at the MIT List Visual Arts Center, in Cambridge; the Museum Boijmans Van Beuningen, in Rotterdam; and the BALTIC Centre for Contemporary Art, in Gateshead (2009). Other projects, realized jointly with the British artist Runa Islam, have been shown at the Kunsthau Zürich and the Museum Folkwang, in Essen (2008–2009); White Cube, Hoxton Square, in London (2008); and the Galleria Civica di Modena (2008).

Among the collections that feature Putrih's works are those of the Museum of Modern Art (New York), the Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Luxemburg) and the Queensland Art Gallery (Australia). Winner of the Vordemberge-Gildewart Foundation Award (2002), he is represented by Max Protetch, New York; Galerija Gregor Podnar, Berlin and Ljubljana; Galerie Almine Rech, Paris; and Pinksommer, Genoa.

SIMON STARLING

Epsom, Angleterre, 1967
Vit et travaille à Copenhague

Formé à la Trent Polytechnic Nottingham (1987–1990) et à la Glasgow School of Art (1990–1992), Simon Starling expose depuis une vingtaine d'années. Son parcours est ponctué de nombreuses biennales (Venise, 2009 ; Bruxelles, 2008 ; Lyon, Sharjah, Moscou, 2007 ; São Paulo, 2004 ; ...) et autres événements d'envergure (*Tate Triennial*, Londres, 2009 ; *Manifesta 3*, Ljubljana, 2000). En 2003, il a représenté l'Écosse à la 50^e *Biennale de Venise*. Des expositions individuelles de son travail ont récemment eu cours dans les lieux suivants : MAC/VAL, Vitry-sur-Seine et Parc Saint Léger — Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux (2009) ; Kunsthallen Brandts, Odense (2009) ; avec Superflex) ; Temporäre Kunsthalle, Berlin (2009) ; MASS MOCA, North Adams (2008) ; Galleria Franco Noero, Turin ; Ludwig Múzeum, Budapest (2008) ; The Power Plant, Toronto (2008), entre autres. Ses œuvres sont incluses dans les collections permanentes de plusieurs musées prestigieux, dont le Tate Modern (Londres), le Moderna Museet (Stockholm), et le Solomon R. Guggenheim Museum (New York). Lauréat du *Turner Prize 2005*, Starling enseigne à la Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule), à Francfort-sur-le-Main. Il est représenté par : Casey Kaplan Gallery, New York ; The Modern Institute, Glasgow ; Galleria Franco Noero, Turin ; et Neugerriemschneider, Berlin.

■ Epsom, England, 1967
Lives and works in Copenhagen

Simon Starling, who studied at Trent Polytechnic, in Nottingham (1987–1990), and at the Glasgow School of Art (1990–1992), has been exhibiting his work for some twenty years. He has participated in numerous biennials (including Venice, 2009; Brussels, 2008; Lyon, Sharjah, Moscow, 2007; São Paulo, 2004) and other major events (*Tate Triennial*, London, 2009; *Manifesta 3*, Ljubljana, 2000). In 2003 he represented Scotland at the 50th Venice Biennale. Solo shows of his work have been held recently at the following venues: MAC/VAL, Vitry-sur-Seine and Parc Saint Léger — Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux (2009); Kunsthallen Brandts, Odense (2009); with Superflex); Temporäre Kunsthalle Berlin (2009); MASS MOCA, North Adams (2008); Galleria Franco Noero, Turin; Ludwig Múzeum, Budapest (2008); The Power Plant, Toronto (2008). His works figure in a number of prestigious collections, including those of Tate Modern (London), Moderna Museet

(Stockholm) and the Solomon R. Guggenheim Museum (New York). Winner of the 2005 Turner Prize, Starling teaches at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule), in Frankfurt. He is represented by Casey Kaplan Gallery, New York; The Modern Institute, Glasgow; Galleria Franco Noero, Turin; and Neugerriemschneider, Berlin.

DAVID TOMAS

Montréal, Canada, 1950
Vit et travaille à Montréal

Artiste pluridisciplinaire (photographie, performance, nouveaux médias), anthropologue et théoricien, David Tomas expose au Canada, aux États-Unis et en Europe, depuis 1980. Sa dernière exposition individuelle, *Œuvres filmiques + un objet de contemplation*, a eu lieu à Montréal, à la Galerie Joyce Yahouda, en 2006. Son travail a aussi été présenté dans le cadre d'expositions collectives, telle *Résonance. Le Projet corps électromagnétiques* (Galerie Oboro, Montréal, 2005 et autres lieux : ZKM, Karlsruhe ; Conde Duque Medialab, Madrid ; V2/TENT, Rotterdam ; Ludwig Múzeum, Budapest ; Maison européenne de la Photographie/Festival @art Outsiders, Paris, 2005–2006). Mentionnons encore *L'architecture de Wittgenstein : La Maison de Margaret* (Galerie Monopoli, Montréal, 2005). Ses œuvres se trouvent, entre autres, dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) et du Musée d'art contemporain de Montréal. Professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal depuis 1998, il a publié des textes dans divers catalogues, anthologies et revues spécialisées, dont *Public*, *Parachute*, *Visual Anthropology Review*, *Cultural Studies* et *Semiotica*. David Tomas est également l'auteur de *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies* (Londres, Continuum, 2004) ; *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines and Media* (Montréal, Dazibao, 2004) ; *The Encoded Eye, the Archive, and its Engine House* (livre internet/site Web, 1998–2000) ; et de *Transcultural Space and Transcultural Beings* (Boulder, Colo., Westview Press, 1996).

■ Montréal, Canada, 1950
Lives and works in Montréal

David Tomas, a multidisciplinary artist (photography, performance, new media), anthropologist and theoretician, has been exhibiting in Canada, the United States and Europe since 1980. His last solo show, *Œuvres filmiques + un objet de contemplation*, was held at Montréal's Galerie Joyce Yahouda, in 2006. The numerous group exhibitions in which he has participated include *Resonance. The Electromagnetic Bodies Project* (Galerie Oboro, Montréal, 2005, and other venues: ZKM, Karlsruhe; Conde Duque Medialab, Madrid; V2/TENT, Rotterdam; Ludwig Múzeum, Budapest; Maison européenne de la Photographie/Festival @art Outsiders, Paris, 2005–2006) and *L'architecture de Wittgenstein : La Maison de Margaret* (Galerie Monopoli, Montréal, 2005). Among the collections that include his work are those of the National Gallery of Canada (Ottawa) and the Musée d'art contemporain de

Montréal. Professor at the École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal since 1998, he has published articles in a number of catalogues, anthologies and specialized periodicals, including *Public*, *Parachute*, *Visual Anthropology Review*, *Cultural Studies* and *Semiotica*. David Tomas is also the author of *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies* (London: Continuum, 2004); *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines and Media* (Montréal: Dazibao, 2004); *The Encoded Eye, the Archive, and its Engine House* (Internet book/website, 1998–2000); and *Transcultural Space and Transcultural Beings* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1996).

Biographies d'architectes et de designers

BUCKMINSTER FULLER

Milton, Mass., États-Unis, 1895–
Los Angeles, États-Unis, 1983

Chercheur transdisciplinaire, autodidacte au génie visionnaire, Buckminster Fuller s'est exprimé dans des domaines aussi variés que l'architecture, le design, la philosophie et les mathématiques. Précurseur du développement durable, il a recours aux technologies de pointe pour apporter des solutions viables aux problèmes de son temps, particulièrement en matière de transport et d'habitation. Les grands dômes géodésiques multifonctionnels qu'il multiplie à travers le monde durant les années 1950 l'on fait connaître internationalement.

■ Milton, Mass., United States, 1895–
Los Angeles, United States, 1983

Buckminster Fuller was a transdisciplinary researcher and an autodidact of visionary genius who operated in a wide range of fields, including architecture, design, philosophy and mathematics. An early proponent of sustainable development, he used advanced technologies to devise viable solutions to the problems of his era, notably in the realms of transport and housing. The many large multifunctional geodesic domes that he constructed across the world during the 1950s brought him international fame.

ERNŐ GOLDFINGER

Budapest, Autriche-Hongrie, 1902–
Londres, Angleterre, 1987

Membre-clé du modernisme architectural en Grande-Bretagne, admirateur d'Auguste Perret et du Corbusier, Ernő Goldfinger s'installe à Londres en 1934 où il se distingue pour ses constructions austères, d'une force esthétique inédite, qui suscitent la controverse. Les immeubles en béton armé qu'il érige au cours des années 1960, les désormais célèbres Alexander Fleming House, Balfron Tower et Trelick Tower, sont des icônes du brutalisme.

■ Budapest, Austro-Hungary, 1902–
London, England, 1987

A key figure of architectural Modernism in the United Kingdom, an admirer of Auguste Perret and Le Corbusier, Ernő Goldfinger settled in London in 1934. He became known for austere and often controversial constructions of unprecedented aesthetic power. The reinforced concrete apartment blocks that he built during the 1960s — the now famous Alexander Fleming House, Balfron Tower and Trelick Tower — are icons of Brutalism.

EILEEN GRAY

Enniscorthy, Irlande, 1878–Paris, France, 1976

Designer de meubles, décoratrice et architecte, Eileen Gray est une figure marquante des arts décoratifs français des années 1910 et 1920, et une pionnière du Style international. D'abord connue pour ses laques, elle atteint la renommée, dès le milieu des années 1920 grâce à ses objets ornementaux (tapis, miroirs, lampes...) et pièces de mobilier

à structure d'acier tubulaire. Sa villa E-1027 (Roquebrune-Cap-Martin, 1926–1929) est considérée comme un des fleurons de l'architecture moderne.

■ Enniscorthy, Ireland, 1878–
Paris, France, 1976

As a furniture designer, decorator and architect, Eileen Gray was a leading figure in the French decorative arts milieu during the 1910s and 1920s, and a pioneer of the International Style. Known initially for her lacquer work, she became famous in the mid-1920s for her decorative objects (carpets, mirrors, lamps) and tubular steel furniture. Her villa E-1027 (Roquebrune-Cap-Martin, 1926–1929) is considered a gem of Modernist architecture.

POUL HENNINGSSEN

Ordrup, Danemark, 1894–
Hillerød, Danemark, 1967

Architecte, critique de la société, écrivain et éditeur, Poul Henningsen est surtout connu comme l'un des pionniers du design d'éclairage danois du XX^e siècle. En 1924–1925, il innove, tant sur le plan technique que social, avec la création de ses premières lampes PH à abat-jour emboîtés, qu'il déclina par la suite en une multitude de formes et de modèles. Ses œuvres ont été fabriquées et commercialisées à l'échelle mondiale par Louis Poulsen dès 1929.

■ Ordrup, Denmark, 1894–
Hillerød, Denmark, 1967

The architect, writer, critic and publisher Poul Henningsen is best known as a pioneer in the field of 20th-century Danish lamp design. His first PH lamps, created in 1924–1925, were technically and socially innovative, and he subsequently re-exploited their system of nested shades to create many different forms and models. As of 1929 his works were produced and marketed internationally by Louis Poulsen.

JOHN LAUTNER

Marquette, Mich., États-Unis, 1911–
Los Angeles, États-Unis, 1994

John Lautner est réputé pour ses constructions spectaculaires d'inspiration futuriste. En 1938, il s'établit à Los Angeles où il développe une architecture à la fois géométrique et organique qui, dans ses propositions les plus ambitieuses, révèle d'étonnantes potentialités du béton. Googie's Coffee Shop et Chemosphere (Los Angeles, 1949 ; 1960), Sheats-Goldstein House (Beverly Hills, 1963), Elrod House (Palm Springs, 1968), Casa Marbrisa (Acapulco, 1977) et Concrete Castle (Malibu, 1990) sont des œuvres phares de sa production.

■ Marquette, Mich., United States, 1911–
Los Angeles, United States, 1994

John Lautner owes his renown to his spectacularly futuristic buildings. After moving to Los Angeles in 1938 he developed

a simultaneously geometric and organic architectural style that, in his more ambitious projects, made full use of the extraordinary potential of concrete. Googie's Coffee Shop and the Chemosphere (Los Angeles, 1949; 1960), the Sheats-Goldstein Residence (Beverly Hills, 1963), the Elrod House (Palm Springs, 1968), the Casa Marbrisa (Acapulco, 1977) and the Concrete Castle (Malibu, 1990) are some of his most outstanding works.

JANETTE LAVERRIÈRE

Lausanne, Suisse, 1909 ; vit et travaille à Paris

Designer de meubles et d'aménagements intérieurs, Janette Laverrière élabore depuis le milieu des années 1930 un œuvre ingénieux et ludique, d'une remarquable simplicité. Ses pièces de mobilier, réalisés avec des matériaux nouveaux (aluminium, formica, tubes de métal laqué...), de même que ses décors sont conçus dans un style sobre, efficace et élégant, où la couleur (souvent très vive) et le sens du détail jouent un rôle important. Inspirés par un personnage ou une histoire, ses miroirs sont d'une grande poésie. Depuis 2008, sa collaboration avec Nairy Baghramian a permis la redécouverte de son travail.

■ Lausanne, Switzerland, 1909; lives and works in Paris

A designer of furniture and interiors, Janette Laverrière has been pursuing her practice — shaped by an ingenious, playful and yet remarkably simple aesthetic vision — since the 1930s. Both her furniture (made of such "new" materials as aluminum, Formica and lacquered metal tubes) and her interiors are conceived in a sober, economical and elegant style in which colour (often vivid) and a marked attention to detail predominate. Her mirrors, inspired by a particular character or story, are highly poetic. Since 2008 her joint projects with Nairy Baghramian have led to a rediscovery of her work.

HART MASSEY

Toronto, 1918–Port Hope (Ont.), Canada, 1997

Actif à Ottawa dès le début des années 1950, Hart Massey conçoit des bâtiments fortement influencés par l'esthétique moderne et fonctionnaliste de Walter Gropius et Mies van der Rohe. Relativement restreint, son œuvre comporte quelques maisons privées et édifices publics, dont les résidences Ignatieff (1955) et Rockcliffe (1958, également appelée « Hart Massey House ») ; le pavillon du parc Vincent Massey (1957) et le Sir John Carling Building (1967). Hart Massey a également collaboré au développement du campus de l'université de Carleton.

■ Toronto, Canada, 1918–Port Hope, Ont., Canada, 1997

Hart Massey began his Ottawa-based career in the early 1950s, designing buildings strongly influenced by the modern functionalist aesthetic of Walter Gropius and Mies van der Rohe. Among his relatively small corpus of

works, which includes private houses and public buildings, are the Ignatieff (1955) and Rockcliffe (1958) residences (the latter also known as Hart Massey House), a pavilion in Vincent Massey Park (1957) and the Sir John Carling Building (1967). Hart Massey also collaborated on the original plans for the Carleton University campus.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Aix-la-Chapelle, Allemagne, 1886–Chicago, États-Unis, 1969

Architecte, designer de meubles, directeur du Bauhaus (Dessau/Berlin, 1930–1933) et de l'école d'architecture de l'Illinois Institute of Technology (Chicago, 1938–1958), Mies van der Rohe conçoit, dès 1922, le plan d'un immeuble en verre à ossature d'acier qui pose les bases de l'édification des gratte-ciels après la Seconde Guerre mondiale. Son œuvre manifeste un goût pour les formes géométriques simples et un sens raffiné des proportions et du détail. Le pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone (1929), les maisons Tugendhat (Brno, 1931) et Farnsworth (Plano, Ill., 1951), Crown Hall (Chicago, 1956), le Seagram Building (New York, 1958) et la Neue Nationalgalerie (Berlin, 1968) sont quelques-unes de ses œuvres notoires.

■ Aachen, Germany, 1886–Chicago, United States, 1969

Architect and furniture designer Mies van der Rohe was also a director of the Bauhaus (Dessau/Berlin, 1930–1933) and of the school of architecture at the Illinois Institute of Technology (Chicago, 1938–1958). In 1922 he designed a glass multi-storey building with a steel structural frame that was the harbinger of the ubiquitous post-World War II skyscraper. His work is characterized by simple geometric forms and a marked concern for proportion and detail. His major projects include the German pavilion for the Barcelona World Exposition (1929), the Tugendhat (Brno, 1931) and Farnsworth (Plano, Ill., 1951) houses, Crown Hall (Chicago, 1956), the Seagram Building (New York, 1958) and the Neue Nationalgalerie (Berlin, 1968).

BASIL SPENCE, Sir

Bombay, Inde, 1907–Yaxley Hall (près de Eye), Suffolk, Angleterre, 1976

Architecte polyvalent et prolifique, Basil Spence mène une carrière florissante en Grande-Bretagne au cours des années 1950 à 1970. Son style éclectique est marqué par l'œuvre (tardif) du Corbusier et par celui de Sir Edwin Lutyens. Il est le concepteur de la nouvelle cathédrale de Coventry (1962) et de la Falmer House (University of Sussex, Brighton, 1962). Emblèmes du brutalisme, ses tours d'habitation de Hutchesontown (Glasgow, 1965 ; détruites en 1993) et de Hyde Park (Hyde Park Cavalry Barracks, Londres, 1970), l'ambassade britannique à Rome (1971) et l'édifice du Home Office (Londres, 1976), lui ont toutefois valu de vives critiques.

■ Bombay, India, 1907–Yaxley Hall, near Eye, Suffolk, England, 1976

A versatile and prolific architect, Basil Spence was the author of numerous projects in the United Kingdom during the 1950s, 1960s and 1970s. His eclectic style was influenced by Sir Edwin Lutyens and Le Corbusier's late work. Spence's major commissions include the new Coventry Cathedral (1962) and Falmer House (University of Sussex, Brighton, 1962). Considered models of Brutalism, his high-rise apartment buildings in Hutchesontown (Glasgow, 1965; demolished 1993) and Hyde Park (Hyde Park Cavalry Barracks, London, 1970), the British Embassy in Rome (1971) and the Home Office building (London, 1976), were nonetheless severely criticized.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Vienne, Autriche-Hongrie, 1889–Cambridge, Angleterre, 1951

Philosophe influent du XX^e siècle, Wittgenstein a joué un rôle majeur dans le développement de la philosophie analytique. Selon lui, la philosophie est une analytique du langage et doit se garder de toute tentative d'explication du monde. Ses principaux ouvrages sont le *Tractatus logico-philosophicus* (1921) et les *Investigations philosophiques* (1936–1949, publié à titre posthume en 1953), dans lequel il remet en question les principes énoncés dans son premier traité. Entre 1926 et 1928, il réalise à Vienne, en collaboration avec l'architecte Paul Engelmann, le Palais Stonborough (aussi appelé « maison Wittgenstein ») pour sa sœur Margaret Stonborough.

■ Vienna, Austro-Hungary, 1889–Cambridge, England, 1951

The highly influential 20th-century philosopher Ludwig Wittgenstein played a foremost role in the development of analytic philosophy. In his view, the function of philosophy is to analyze language rather than attempt to explain the world. His main works are *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) and *Philosophical Investigations* (1936–1949). The latter, published posthumously in 1953, questions the principles set forth in the *Tractatus*. Between 1926 and 1928, Wittgenstein collaborated with the architect Paul Engelmann on the design of Stonborough House, in Vienna (also known as the Wittgenstein House), built for his sister, Margaret Stonborough.

Liste des œuvres

NAIRY BAGHRAMIAN

NAIRY BAGHRAMIAN/JANETTE LAVERRIÈRE/
CARLO MOLLINO

Entre deux actes III (Loge des comédiennes)
2009

Installation d'après le mobilier de Janette Laverrière, cadres, affiches et objets divers, photographies de Carlo Mollino
Dimensions variables

Avec l'aimable concours de l'artiste

Pages : 24, 30–31, 42, 71–74

ARNI HARALDSSON

The Goldfinger Project
2006–2007

Installation : 20 épreuves numériques à développement chromogène, de 21,5 x 28 cm à 75 x 60 cm ; 3 épreuves à développement chromogène de 42,5 x 55 cm à 75 x 60 cm ; 3 épreuves numériques noir et blanc de 21,5 x 28 cm chacune ; 1 épreuve argentique de 75 x 60 cm ; 2 reproductions couleur de 28 x 42,5 cm chacune ; projection vidéographique (4 min env., en boucle, son) ; vidéogramme couleur ; affiches, feuillets, disques compacts, t-shirt et brochures
Dimensions variables pour l'ensemble

Avec l'aimable concours de l'artiste

Pages : 4–5, 26, 45, 76–83

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

Le Baiser/The Kiss
2000

Installation vidéographique : DVD projeté sur écran suspendu, en boucle, son stéréo ; structure en aluminium cannelé
Dimensions variables

Avec l'aimable concours de l'artiste et de Max Protetch Gallery, New York

Pages : couverture, 18, 36, 84–87

DORIT MARGREITER

10104 Angelo View Drive
2004

Installation : film 16 mm projeté sur écran suspendu, 6 min 56 s, couleur, en boucle ; meuble en contreplaqué et crépi de 132 x 92 x 79 cm ; téléviseur Bang & Olufsen et vidéogramme noir et blanc
Dimensions variables pour l'ensemble

Collection du MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Achat, grâce à la générosité de Telekom Austria

Pages : 19, 37, 88–93, 144–145

JOHN MASSEY

Phantoms of the Modern/Ecstasy
2003

Impression au jet d'encre
69,9 x 83,3 cm

Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, institution affiliée au Musée des beaux-arts du Canada.
Achat en 2004

Page : 96

Phantoms of the Modern/King of Kings
2003

Impression au jet d'encre
69,9 x 83,3 cm

Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, institution affiliée au Musée des beaux-arts du Canada.
Achat en 2004

Page : 97

Phantoms of the Modern/Walking Woman
2003

Impression au jet d'encre
69,9 x 83,3 cm

Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, institution affiliée au Musée des beaux-arts du Canada.
Achat en 2004

Page : 38

Phantoms of the Modern/Action in Chains
2004

Impression au jet d'encre
69,9 x 83,3 cm

Collection du Musée canadien de la
photographie contemporaine, institution
affiliée au Musée des beaux-arts du Canada.
Achat en 2004

Page : 95

*Phantoms of the Modern/The Beginning of
the World*
2004

Impression au jet d'encre
69,9 x 88,3 cm

Collection du Musée canadien de la
photographie contemporaine, institution
affiliée au Musée des beaux-arts du Canada.
Achat en 2004

Pages : 99, 154–155

Phantoms of the Modern/The Kiss
2004

Impression au jet d'encre
88,3 x 69,9 cm

Collection du Musée canadien de la
photographie contemporaine, institution
affiliée au Musée des beaux-arts du Canada.
Achat en 2004

Page : 20

TOBY PATERSON

Pavilion Unfurls
2010

Murale réalisée in-situ, inspirée du projet de
Sir Basil Spence pour le pavillon de Grande-
Bretagne à Expo 67, Montréal

Acrylique et vinyle
Dimensions du mur : 3 x 13,25 m

Avec l'aimable concours de l'artiste

Pages : 27, 46, 100–107

PAULETTE PHILLIPS

*"History appears twice, the first time as tragedy,
the second time as farce"*
2008–2009

Installation comprenant sept œuvres
Dimensions variables pour l'ensemble

Affect : acier, table E1027 modifiée d'après
Eileen Gray
73,6 x 71 x 63,5 cm

Page : 109

The Egoist/Lover : acier, miroir, laque, MDF
(panneau de fibres de bois), composantes
électroniques
76 cm (diamètre)

Pages: 25, 110

Knock Knock One, Two, Three : 3 épreuves
numériques enduites de résine
91,4 x 66 cm chacune

Pages : 12–13, 43, 114–115

Light Eyes : ampoules fluorescentes, épreuves
numériques, cuir, MDF (panneau de fibres de
bois), plexiglas, fils électriques
50 cm (diamètre) chacun

Pages : 12–13, 108

Rubber House : caoutchouc, acier
91,4 x 30,5 x 45,7 cm

Page : 109

Shell : projection DVD, 32 min, en boucle,
couleur, son, mobilier d'Eileen Gray (deux
fauteuils en cuir, tapis et une table de verre)

Pages : 109, 111

Touché : livres magnétisés, structure de bronze
plaquée de nickel
23,5 x 23,5 x 8,9 cm

Pages : 112–113

Avec l'aimable concours de l'artiste et de
Diaz Contemporary, Toronto

TOBIAS PUTRIH

QR/Convex
2003

Graphite sur papier
153 x 153 cm

Collection Melva Bucksbaum et Raymond
Leary, Sharon, Connecticut ; avec l'aimable
concours de Max Protetch Gallery, New York

Page : 41

Quasi-Random Drawing-Concave
2003

Graphite sur papier
149,9 x 149,9 cm

The Museum of Modern Art, New York. The
Judith Rothschild Foundation Contemporary
Drawings Collection Gift, 2005

Pages : 121, 136–137

Quasi-Random no. 3
2003

Bois, agrafes, PVC (plastique vinylique)
Dimensions variables

Avec l'aimable concours de Max Protetch
Gallery, New York

Pages : 23, 117, 119

QR/B/CONVEX/ANTH
2004

Graphite sur papier
153 x 153 cm

Collection Maxine and Stuart Frankel
Foundation for Art, Bloomfield Hills, Michigan :
avec l'aimable concours de Max Protetch
Gallery, New York

Page : 118

SIMON STARLING

Homemade Henningsen PH5 Lamps
2001

Trois lampes: abat-jour récupérés, acier,
accessoires de lampes
(1) 31 x 29 x 29 cm ; (2) 26 x 40 x 40 cm ;
(3) 28 x 51 x 51 cm

Collection Toby Webster, Glasgow

Pages : 22, 125

Homemade Henningsen PH5 Lamp
2002

Abat-jour récupérés, acier, accessoires
de lampes

Collection Mariano Pichler, Milan

Homemade Henningsen PH5 Lamps
2002

Trois lampes : abat-jour récupérés, acier,
accessoires de lampes
(1) 30,5 x 40,6 x 40,6 cm ; (2) 40,6 x 63,5 x
63,5 cm ; (3) 30,5 x 48,3 x 48,3 cm

Collection Charpenel, Guadalajara

Homemade Henningsen Charlottenborg Lamps
1927/1980
2002–2004

Trois lampes : abat-jour récupérés, acier,
accessoires de lampes, résine
51,5 x 65 x 65 cm chacune

Collection Thea Westreich et Ethan Wagner,
New York

Homemade Henningsen PH5 Lamp
2004

Abat-jour récupérés, acier, accessoires de
lampes
29 x 50 x 50 cm

Collection Philippe et Anne Marie Gerhart,
Strasbourg

Page : 124

Homemade Henningsen PH5 Lamps
2004

Trois lampes : abat-jour récupérés, acier,
accessoires de lampes
(1) 30 x 40 x 40 cm ; (2) 40 x 62,5 x 62,5 cm ;
(3) 30 x 47,5 x 47,5 cm

Collection Lisa Roumell et Mark Rosenthal,
New York

Pages : 48–49, 122–123, 126–127

Homemade Henningsen PH5 Lamps
2004

Trois lampes : abat-jour récupérés, acier,
accessoires de lampes
30 x 60 x 60 cm (approx.) chacune

Collection Norman et Norah Stone, San
Francisco ; avec l'aimable concours de Thea
Westreich Art Advisory Services, New York

Homemade Henningsen PH5 Lamps
2005

Trois lampes : abat-jour récupérés, acier,
accessoires de lampes
38 x 63,5 x 66 cm (approx.) chacune

Collection Claudio Morra, Turin

Page : 40

DAVID TOMAS

Red Chair
2005

Verre, aluminium, plexiglas, bois
Maquette de 73 cm (h) sur table de
77 x 153,5 x 152,5 cm ; hauteur totale : 137,5 cm
Red Chair : 85 x 45 x 42,5 cm

Avec l'aimable concours de l'artiste

Pages : 21, 128, 130–132

*Maquette for the Placement of Red Chair in
the Living Room/Library of the Stonborough
House (also known as the Wittgenstein House)*
2006

Bois, plastique, peinture
8,5 x 94 x 78 cm

Avec l'aimable concours de l'artiste

Page : 135

*Maquette for the Insertion of the Stonborough
House (also known as the Wittgenstein House)
into the First Floor Exhibition Space of the
Musée d'art contemporain de Montréal*
2009–2010

Bois, fil, plastique, plexiglas, peinture
40 x 65 x 22 cm

Avec l'aimable concours de l'artiste

Pages : 39, 58–59, 133–134

Sous la peau / Under the Skin

Une série de films et de vidéos sélectionnés
par Hajnalka Somogyi, commissaire invitée

Johanna Billing
Where She Is At 2001

7 min 35 s, vidéo en boucle, couleur, son
Une jeune fille gravit le plongeur de la piscine
d'Ingierstrand près d'Oslo (1934). Osera-t-elle
s'élancer dans l'eau ?

Avec l'aimable concours de l'artiste et de
Hollybush Gardens, Londres



Domènec
Unité mobile (Roads are also places) 2005
9 min 35 s, vidéo, couleur, son (dialogue en
français)

Transportant une maquette du bâtiment, un
petit camion téléguidé fait le tour de l'Unité
d'habitation de 1952 du Corbusier, à Marseille.
Avec l'aimable concours de l'artiste



Terence Gower
Ciudad Moderna 2004

8 min, vidéo numérique, noir et blanc, couleur,
son (dialogue en espagnol avec sous-titres
anglais)

Gower a fait un travail sur le film *Despedida
de Casada*, une comédie légère mexicaine des
années 1960 qui a pour cadre un splendide
environnement architectural moderniste.

Avec l'aimable concours de l'artiste



Ursula Mayer
Interiors 2006

3 min 11 s, film 16 mm transféré sur DVD,
noir et blanc, couleur, son

Deux femmes flânent autour de l'appartement
londonien d'Ernő Goldfinger.

Avec l'aimable concours de l'artiste et
Monitor, Rome



Sadie Murdoch
Eileen Gray 2004

6 min 45 s, vidéo, couleur

L'architecte Eileen Gray, jouée par l'artiste, est
assise à sa table à dessin. Elle transforme une
maquette en une autre maquette.

Avec l'aimable concours de l'artiste



Pia Rönicke
Somewhere Out There 1998

9 min 13 s, animation numérique, couleur, son

Un voyage spatial onirique à travers une
histoire tordue d'architecture moderniste et de
ses connotations dans la culture populaire.

Avec l'aimable concours de l'artiste et de
gb agency, Paris



Judi Werthein
This Functional Family 2007

15 min, vidéo, couleur (dialogue en anglais)

Des travailleurs immigrants sont invités
à interpréter les membres de la famille
Sonneveld dans leur maison moderniste à
Rotterdam, aux Pays-Bas.)

Avec l'aimable concours de l'artiste



Prêteurs

Melva Bucksbaum et Raymond Leary,
Sharon, Connecticut

Lisa Roumell et Mark Rosenthal, Brooklyn

Thea Westreich et Ethan Wagner, New York

Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art,
Bloomfield Hills, Michigan

Norah et Norman Stone, Calistoga, Californie

Charpenel Collection, Guadalajara, Mexique

Anne-Marie et Philippe Gerhart, Strasbourg

Claudio Morra, Turin

Mariano Pichler, Milan

Toby Webster, Glasgow

Musée canadien de la photographie
contemporaine, institution affiliée au Musée
des beaux-arts du Canada, Ottawa

Max Protetch Gallery, New York

The Museum of Modern Art, New York

MUMOK, *Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, Vienne*

Remerciements

Nous désirons exprimer notre gratitude à ces personnes dont l'importante collaboration a rendu possible l'exposition : Max Protetch, Josie Brown, Jenny Riffle et Chris Davidson de Max Protetch Gallery ; Meaghan Kent de Casey Kaplan ; Suzanne Modica de Thea Westreich Art Advisory Services ; Juliette Moir de la Collection Lisa Roumell et Mark Rosenthal, Brooklyn ; Elizabeth S. Kujawski de Elizabeth Szancer Kujawski Art Advisors ; Vlasta Odell de la Collection Melva Bucksbaum and Raymond Leary ; Benjamin Teague et Ryan Frank de la Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art ; Elizabeth Calzado de la Charpenel Collection ; Luisa Salvi Del Pero de Galleria Franco Noero ; Guilia Mainetti de ALTOFRAGILE Servizi per l'Arte Contemporanea ; Maria Elisa Marchini de Neugerriemschneider ; Christa Mittermayr et Alexandra Pinter du MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien ; Lyndsey Hanlon, Kath Roper-Caldbeck et Keith Allan du Modern Institute. Nous remercions également les assistants des artistes pour leur précieuse collaboration : Karin Haas, Uffe Holm, Mike Schuh et Michel Ziegler. Nous tenons à remercier tout particulièrement Marjolaine Labelle, adjointe à la commissaire, pour sa collaboration tout au long de ce projet.

L. J.

Photographie

Danny Custodio, Diaz Contemporary :
p. 25, 111–112

Wolfgang Günzel : p. 24, 30–31, 72–74

Guy L'Heureux : p. 21, 39, 58–59, 128,
130–135

Iñigo Manglano-Ovalle (production stills) :
p. couverture, 85

Davey Moor : p. 12–13, 108–110, 113

Max Protetch Gallery : p. 18, 36, 86–87,
117, 119

Jenny Riffle : p. 23

The Modern Institute/Toby Webster LTD :
p. 22, 125

Tim Thayer : p. 118

Cary Whittier : p. 48–49, 122–123, 126–127

Brian Wilcox : p. 41

© Anthony Blee : p. 46

© Crown Copyright : p. 106

© MUMOK, Museum Moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien : p. 91

© Museum of Modern Art/Licensed by
SCALA/Art Resource, NY : p. 121, 136–137

© RCAHMS (Sir Basil Spence Archive) :
p. 100–103, 107

© RCAHMS (Sir Basil Spence Archive),
Henk Snoek : p. 27

Couverture
IÑIGO MANGLANO-OVALLE
Le Baiser/The Kiss, 2000

4–5
ARNI HARALDSSON, *The Goldfinger Project:
Lobby, Trellick Tower, London*, 2006

12–13
PAULETTE PHILLIPS, "*History appears twice,
the first time as tragedy, the second time as
farce*" (vue de l'installation, *Light Eyes* et
Knock Knock One, Two, Three), 2008–2009

30–31
NAIRY BAGHRAMIAN, *Entre deux actes II
(Loge des comédiennes)*, (vue de
l'installation), 2009

48–49
SIMON STARLING, *Homemade Henningsen
PH5 Lamps*, 2004

58–59
DAVID TOMAS, *Maquette for the Insertion
of the Stonborough House (also known
as the Wittgenstein House) into the First
Floor Exhibition Space of the Musée d'art
contemporain de Montréal*, 2009–2010

129–130
TOBIAS PUTRIH, *Quasi-Random Drawing-
Concave* (détail), 2003

144–145
DORIT MARGREITER, *10104 Angelo View
Drive*, 2004

154–155
JOHN MASSEY, *Phantoms of the Modern/
The Beginning of the World*, 2004







MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Nairy Baghramian

Arni Haraldsson

Iñigo Manglano-Ovalle

Dorit Margreiter

John Massey

Toby Paterson

Paulette Phillips

Tobias Putrih

Simon Starling

David Tomas



9 782551 239399