

The background of the image consists of numerous white, irregularly shaped paper scraps scattered across a light-colored surface. The scraps vary in size and shape, some being rectangular, some triangular, and others more complex polygons. They are arranged in a way that suggests a process of deconstruction or a search for meaning, with some pieces overlapping and others lying flat. The lighting is soft, creating subtle shadows that give the paper a three-dimensional appearance.

Spatial City
An Architecture
of Idealism



Spatial City

An Architecture of Idealism

The First Touring Exhibition in the United States of the Collections of the Frac (French Regional Contemporary Art Funds)

La première exposition itinérante aux États-Unis des collections des Frac (Fonds régionaux d'art contemporain)

Institute of Visual Arts (Inova), Milwaukee

February 5-April 18, 2010

Hyde Park Art Center, Chicago

May 23-August 8, 2010

Museum of Contemporary Art Detroit – MOCAD

September 10-December 30, 2010



Spatial City

An Architecture of Idealism

edited by / direction éditoriale

Marie-Cécile Burnichon / Polly Morris

contributions by / contributions de

Nicholas Frank

Marie-Ange Brayer

Gean Moreno / Ernesto Oroza

Gil Snyder

Allison Peters Quinn

Luis Croquer

INOMA
INSTITUTE OF VISUAL ARTS

PLATFORM
Regroupement des Fonds
régionaux d'art contemporain



Artists

Artistes

Lida Abdul

Cristian Alexa

Élisabeth Ballet

Yves Bélogey

Berdaguer & Péjus

Katinka Bock

Monica Bonvicini

Jeff Carter

Maurizio Cattelan

Jordi Colomer

François Dallegret

Edith Dekyndt

herman de vries

Peter Downsbrough

Philippe Durand

Jimmie Durham

Simon Faithfull

Didier Fiuza Faustino

Cao Fei

Robert Filliou

Élise Florenty

Yona Friedman

Dora García

Ben Hall

Camille Henrot

Séverine Hubard

Pierre Huyghe

Stefan Kern

Bouchra Khalili

Bertrand Lamarche

Vincent Lamouroux

Mark Leckey

Didier Marcel

Raphaël Maze

François Morellet

Sarah Morris

Juan Muñoz

Stéphanie Nava

June Bum Park

Philippe Parreno

Philippe Ramette

Sara Schnadt

Kristina Solomoukha

Tatiana Trouvé

Hui-min Tsen

Marie Voignier

Steve Wetzel

Raphaël Zarka



Table of Contents

Table des matières

10 Foreword
Avant-propos
Bernard de Montferrand

11 Preface
Préface
Marie-Cécile Burnichon / Polly Morris

Milwaukee

16 Rendering a Post-Utopian Landscape
Considérations sur un paysage post-utopique
Nicholas Frank

30 Residency: Kristina Solomoukha
Artiste en résidence
Gil Snyder

Chicago

38 Architecture without Architecture
Une architecture sans architecture
Marie-Ange Brayer

48 Residency: Philippe Durand
Artiste en résidence
Allison Peters Quinn

Detroit

56 Notes on the Moire House
Notes sur la Maison moirée
Gean Moreno / Ernesto Orozo

70 Residency: Katinka Bock
Artiste en résidence
Luis Croquer

Spatial City

76 Exhibition Checklist
Liste des œuvres exposées

86 Artist Biographies
Biographies des artistes

100 Exhibition Venues
Lieux d'exposition

102 The Frac
Les Frac

106 French Institutional Partners
Partenaires institutionnels français

108 Acknowledgments
Remerciements

111 Captions and Credits
Légendes et crédits

113 Further Reading and Viewing
Ouvrages et films complémentaires

Foreword

Avant-propos

Bernard de Montferrand

With this exhibition drawn from the collection of the Fonds régionaux d'art contemporain (French Regional Contemporary Art Funds, or Frac), we would like to share a new image of France with our friends on the other side of the Atlantic.

- The 26 regions of France are as diverse and creative as the 50 American states. They are rich in history and traditions, and their view of today's world is especially clear-sighted: it is without illusions, yet full of hope and modernity. This diversity allows the Frac collections to flourish.

- There is a great energy and vitality within the world of contemporary art in France today. The general public is taking an interest in it, and a new generation of artists, gallerists, and conservators, as well as critics, curators, and directors of institutions, insure that art plays an important role in revealing our era and its values.

- This exhibition is a dialogue because it was co-organized by French and American curators. It is this spirit of dialogue that we want to maintain in the future, both with institutions and with the public abroad, because it is this that will allow us to grow together.

Thank you to all who worked so hard to organize these beautiful exhibitions.

Bernard de Montferrand is President of Platform, the Association of the French Regional Contemporary Art Funds.

Une exposition des Fonds régionaux d'art contemporain en Amérique, c'est une nouvelle image de la France que nous voulons offrir à nos amis d'outre-Atlantique.

- Les 26 régions françaises sont aussi diverses et créatives que les 50 états américains. Elles sont riches de leur histoire et de leur traditions ; elles sont riches surtout du regard sans illusion, mais aussi plein d'espoir et de modernité qu'elles portent sur le monde d'aujourd'hui. Les collections des Frac sont porteuses de cette diversité.

- Il y a aujourd'hui en France une grande vitalité de l'art contemporain. Le public s'y intéresse, une nouvelle génération d'artistes, de galeristes, de conservateurs mais aussi de critiques, de commissaires d'expositions et de directeurs d'institutions lui permet de jouer pleinement son rôle de révélateur de notre époque et de ses valeurs.

- Cette exposition est un dialogue parce qu'elle a été co-organisée par des commissaires français et américains. C'est cet esprit de dialogue que nous voulons entretenir à l'avenir, à la fois avec les institutions et avec le public étranger, car c'est bien lui qui nous permettra de nous enrichir mutuellement.

Merci à tous ceux qui ont travaillé si efficacement pour permettre d'organiser ces belles expositions.

Bernard de Montferrand est Président de Platform, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain.

Preface

Préface

Marie-Cécile Burnichon / Polly Morris

In order to make their artwork and mission known to the world at large, the French Regional Contemporary Art Funds (Frac) frequently invite foreign curators to organize projects from their collections. The Frac, a unique result of a political and cultural history *à la française*, created this method to promote their work and engage with other artistic scenes. These public collections of contemporary art were born in the 1980s, and the Frac have as their mission the diffusion of the artwork they hold (24,000 pieces as of 2010) by taking it to the public, preferably to places and spaces that are not dedicated to culture. In this way, they naturally exercise a dialectic of looking: a view from outside, toward their collections; and an openness to potential partnerships.

It is in response to this framework that three exhibition spaces in the Midwestern United States, Inova (Institute of Visual Arts, Milwaukee), HPAC (Hyde Park Art Center, Chicago) and MOCAD (Museum of Contemporary Art Detroit), agreed to embark on the adventure of an exhibition with the Frac collections.

Nicholas Frank (Inova) made the initial trip to France to acquaint himself with these institutions and their teams and to visit the studios of several artists represented within the Frac collections. Inspired by his discoveries, he began to develop an exhibition concept that took the work of utopian architect Yona Friedman—and particularly his idea of the “spatial city”—as a point of departure from which to explore contemporary art within the Frac collections. The project, *Spatial City: An Architecture of Idealism*, received a warm reception from the other American partners, Allison Peters Quinn (HPAC) and Luis Croquer (MOCAD). They, too, travelled to France where they were introduced to the breadth and depth of the collections by solicitous directors and staffs. The show developed in this way, through a constructive process of reciprocal exchange among the American curators, the Frac directors and

Les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac), afin de faire connaître leurs œuvres et leurs spécificités à l'international, ont pris l'habitude d'inviter des commissaires étrangers à concevoir des projets à partir de leurs collections. C'est le moyen que ces structures sans équivalent et issues d'une histoire politique et culturelle *à la française* ont inventé pour se promouvoir autant que pour s'ouvrir à d'autres scènes. Collections publiques d'art contemporain nées dans les années 1980, les Frac ont pour mission de diffuser leurs œuvres (au nombre de 24 000 en 2010) en allant à la rencontre des publics, de préférence dans des lieux et des espaces non dédiés à la culture. Ainsi sont-ils naturellement exercés à une certaine dialectique des regards : regard extérieur porté sur leurs collections ; regard bienveillant sur les propositions des partenaires.

C'est donc dans ces circonstances que trois lieux d'exposition du Middle West des États-Unis, Inova (Institute of Visual Arts, Milwaukee), HPAC (Hyde Park Art Center, Chicago) et MOCAD (Museum of Contemporary Art Detroit), ont accepté de se lancer dans l'aventure d'une exposition avec les Frac.

Un premier séjour en France permit à Nicholas Frank (Inova) de faire connaissance avec ces institutions et leurs équipes et de visiter les ateliers de plusieurs artistes représentés dans les collections des Frac. Enthousiasmé par ses découvertes, il commença à élaborer un concept d'exposition en prenant le travail de l'architecte utopiste Yona Friedman — et tout particulièrement son idée de « Ville spatiale » — comme point de départ pour explorer l'art contemporain dans les collections des Frac. Le projet *Spatial City: An Architecture of Idealism*, trouva un accueil chaleureux auprès des deux autres partenaires américains, Allison Peters Quinn (HPAC) et Luis Croquer (MOCAD). Ils se rendirent à leur tour en France et, accueillis par les directeurs et leurs équipes, découvrirent la diversité et le potentiel de ces collections.

Platform, the Association of the French Regional Contemporary Art Funds. Support for the early stages of the project was provided at the local, national and international level.

All 23 Frac within the Platform network quickly came to understand the challenge of the show and, working through Platform, expressed their desire to participate. A collaboration this extensive had never occurred before. The fact that the show was traveling to three venues, each with its own physical and programmatic characteristics, required flexibility in presenting Frank's initial concept. Video programs put together by each of the curators broadened the opportunities for participation, and MOCAD's large space accommodated the full range of larger works and video installations.

The direct participation of an artist at each site was essential to the project, but in keeping with *Spatial City's* "variable geometry," the residencies at each venue were developed in response to local needs. Kristina Solomoukha worked with art and architecture students in Milwaukee; Philippe Durand and Katinka Bock created new work in Chicago and Detroit, respectively. In Detroit, Luis Croquer brought the connection to Yona Friedman full circle by inviting him to devise a project that could be implemented long-distance. Camille Henrot's video, made in Friedman's Paris apartment, completed the installation.

Each of these artists demonstrated the vitality of French creative production to their American hosts, sparked conversations about future projects, and deepened the context for the exhibition at each of its locations.

At the same time, the American curators invited artists, each with ties to their locale, to enter the dialogue by exhibiting alongside the work coming from Europe. Thus, Nicholas Frank invited Steve Wetzel; Allison Peters Quinn asked Jeff Carter, Sarah Schnadt and Hui-min Tsen; and Luis Croquer offered Ben Hall his first museum exhibition. The dialogue was further extended—and the catalogue expanded beyond a simple document of a traveling exhibition—by soliciting a contribution from the Miami-based artists Gean Moreno and Ernesto Oroza. Their current work, which references Friedman's adaptable structures, focuses on spatial accommodations made in response to economic decline in America's cities.

Le corpus de l'exposition s'élabora ainsi, dans un processus constructif de réflexions partagées entre les commissaires américains, les directeurs de Frac et Platform, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain. Dès sa mise en route, ce projet bénéficia d'un soutien au niveau local, national et international.

Les 23 Frac réunis au sein de l'association Platform saisirent rapidement l'enjeu de la manifestation et exprimèrent leur souhait d'y participer tous : une telle collaboration n'avait jamais eu lieu jusque-là. L'itinérance de l'exposition dans trois espaces aux qualités et aux programmations différentes permit de réaliser ce souhait sans pour autant forcer le projet défini par Nicholas Frank. Grâce à des programmations vidéo librement composées par chacun des commissaires, les collections initialement éloignées du projet purent s'y inscrire, tandis que d'autres œuvres vidéo, déployées en installations, permirent d'habiter la surface double du musée de Detroit.

La participation d'un artiste aux différentes étapes de l'exposition était un élément essentiel. Dans l'esprit de « géométrie variable » cher à *Spatial City*, chaque résidence fut pensée comme un dialogue avec le contexte local. Kristina Solomoukha a travaillé avec des étudiants en art et en architecture de Milwaukee, tandis que Philippe Durand et Katinka Bock ont créé de nouvelles œuvres respectivement à Chicago et à Detroit. À Detroit, Luis Croquer est revenu à l'origine de l'exposition en invitant Yona Friedman à concevoir un projet qui pouvait être réalisé à distance. Son installation fut complétée par la vidéo de Camille Henrot tournée dans l'appartement parisien de Friedman.

Chacun de ces artistes a pu témoigner de la vitalité de la création française auprès de ses hôtes américains, susciter des discussions sur les projets à venir et enrichir dans chaque lieu la matière de l'exposition.

Dans une perspective réciproque, les commissaires américains ont sollicité un ou plusieurs artistes, chacun lié à leur contexte, pour qu'ils exposent et dialoguent avec les collections venues d'Europe. Nicholas Frank a donc invité Steve Wetzel, Allison Peters Quinn a sollicité Jeff Carter, Sarah Schnadt et Hui-min Tsen, tandis que Luis Croquer a offert à Ben Hall l'opportunité

d'une première exposition muséale. Pour poursuivre le dialogue — et pour que le présent ouvrage ne soit pas seulement le témoignage de l'exposition — Gean Moreno et Ernesto Oroza ont été invités à apporter leur contribution. Installés à Miami, ces deux artistes travaillent sur les mutations spatiales engendrées par le déclin économique des villes américaines, en référence aux structures adaptables de Friedman.

Ainsi est née l'exposition *Spatial City: An Architecture of Idealism*, la bien nommée, un exemple vivifiant de dialogue interculturel, une rencontre inédite et tant attendue entre cette spécificité française que sont les Frac et l'instance de « consécration » que continuent à incarner les États-Unis, une expérience grandeur nature de réalisation partagée entre trois lieux d'exposition américains, Platform, les équipes des 23 Frac, et de nombreux partenaires publics ou privés sans qui l'édifice n'aurait pu prendre forme et tenir.

Une architecture collective et optimiste, en somme.

Marie-Cécile Burnichon est responsable de Platform. Elle est commissaire associée de Spatial City et chargée de la coordination générale du projet.

Polly Morris est directrice du Lynden Sculpture Garden à Milwaukee. Elle est responsable de la coordination américaine de Spatial City.

This is how the exhibition *Spatial City: An Architecture of Idealism* was born. It is well named, a living example of intercultural dialogue, an encounter that is the first of its kind between the uniquely French Frac collections and the moment of validation that the United States continues to represent. The show is a life-sized experience of shared creation among three American exhibition spaces, Platform, the 23 Frac teams, and the numerous public and private partners without whom the edifice would not have been able to take form and hold.

In short, a collective and optimistic architecture.

Marie-Cécile Burnichon is in charge of Platform. She is one of the curators of Spatial City and general coordinator of the project.

Polly Morris is executive director of the Lynden Sculpture Garden in Milwaukee and American coordinator of Spatial City.



Rendering a Post-Utopian Landscape

Considérations sur un paysage post-utopique

Nicholas Frank

Now, from each city Marco described to him, the Great Khan's mind set out on its own, and after dismantling the city piece by piece, he reconstructed it in other ways, substituting components, shifting them, inverting them.

— Italo Calvino, *Invisible Cities*

Spatial City: An Architecture of Idealism is a show about idealism. If idealism can be seen as having a structure, or architecture (because it is a made thing), we can imagine it as a more or less dialectical engine moving between poles of optimism and cynicism. Idealism would have its roots in the darkest times, as a way of seeing through the present to a brighter future, and it would culminate in a realization of these optimistic potentials, or idea-revolution. Once this point is reached, the confrontation with cold realities suggested by elements within the optimistic construction would reshape any utopian ideals into their more pragmatic counterparts. The resultant failures of vision to withstand the exigencies of immediate and more practical demands plant the seeds of new cynicisms, which overtake the initial optimisms and bring the cycle near its prior low point, to begin anew with new sets of ideals.

Architecture informs this exhibition not as a practice but as a way of regarding the world. Built environments, based on the ideas of shelter and security, are designed as monuments of hope and innovation. Yet so often buildings fail to serve their purpose because their designers favored ideals over the practicalities of lived reality. In the planning stages they are constructed as isolated features within an imaginary landscape, and their eventual effects cannot be predicted. Buildings also sometimes succeed marvelously at fulfilling idealistic goals, yet the reasons they do so can remain indistinct, nearly unfigurable, beyond the acknowledged fact that they simply work.

Désormais, pour chaque ville que lui décrivait Marco, le Grand Khan laissait libre cours à son esprit, et après avoir démonté la ville morceau par morceau, il la reconstruisait autrement en remplaçant des éléments, en les déplaçant ou en les échangeant.

— Italo Calvino, *Les villes invisibles*

Spatial City: An Architecture of Idealism est une exposition sur l'idéalisme. Si l'idéalisme devait avoir une structure, ou une architecture (puisque c'est une construction), on pourrait l'imaginer comme étant une dynamique plus ou moins dialectique entre deux pôles : l'optimisme et le cynisme. Germant au cours des périodes les plus sombres, l'idéalisme serait une manière de traverser le présent pour envisager un avenir radieux, et culminerait ainsi dans la réalisation de ce potentiel optimiste, une révolution par les idées. Une fois ce point atteint, la confrontation avec la froide réalité provenant d'éléments contenus dans cette construction optimiste obligerait à remanier tout idéal utopique en une version plus pragmatique. L'impuissance inéluctable de cette pensée à pouvoir résister aux exigences des contingences matérielles et immédiates constitue le terreau de nouveaux cynismes, qui finissent par prendre le pas sur l'optimisme initial et ramener le cycle à son point de départ le plus bas, pour redémarrer avec de nouveaux idéaux.

Si l'architecture est présente dans cette exposition, c'est moins en tant que pratique que comme manière d'envisager le monde. Basés sur les notions de refuge et de sécurité, les ensembles construits sont conçus comme des monuments d'espoir et d'innovation. Or, bien souvent, les édifices ne réussissent pas à remplir leur fonction, car leurs concepteurs ont privilégié les idéaux aux détails pratiques de la réalité telle qu'elle est vécue. Au moment de leur élaboration, ils sont conçus comme des éléments isolés au sein d'un paysage imaginaire sans que l'on prévoit leurs éventuels effets. Parfois, les constructions peuvent aussi

parfaitement atteindre leurs objectifs idéalistes sans qu'on arrive à en distinguer la raison ou même à l'imaginer, au-delà du simple fait, reconnu de tous, qu'ils fonctionnent.

C'est dans l'architecture théorique de Yona Friedman que *Spatial City* a puisé sa motivation et son inspiration première. Les dessins de Yona Friedman reflètent des idéaux utopiques audacieux et inflexibles, tout en se conformant avec une détermination presque paradoxale au désordre et à l'imprévisibilité de la vie réelle. Pour Yona Friedman, ses projets ne peuvent pas être représentés par des rendus graphiques et des maquettes tels qu'on les exécute en architecture, car personne ne sait à quoi ils ressembleront tant qu'ils ne sont pas habités — la transformation par l'usage étant un élément crucial dans la conception de ses projets¹. Le « modèle » de la construction est la construction elle-même : dans la pratique, par son usage et en temps réel. La forme de la structure est déterminée à chaque instant par les décisions et les actions des habitants. Chez Yona Friedman, la structure d'un immeuble ne reste jamais statique, comme c'est généralement le cas en architecture, mais elle se modifie de manière aléatoire au gré des besoins, des désirs, des exigences, des accidents — toute circonstance pouvant voir le jour et nécessiter un changement. En d'autres termes, l'architecture de Friedman admet la réalité — c'est-à-dire le changement permanent — dans ses propres fondations. Sa vision utopique intègre l'entropie, non pas comme un processus de destruction mais comme un mécanisme fonctionnel.

Le mouvement dans l'architecture de Yona Friedman n'est pas simplement décoratif : il est essentiel, comme pour les éléments mobiles des constructions récentes de Santiago Calatrava. Le fonctionnement du brise-soleil de Calatrava sur le Milwaukee Art Museum requiert une énergie et un entretien saisissants, et ceci pour permettre à cet édifice de devenir une merveilleuse expérience. Dans son utopisme pragmatique (« réalisable » selon ses propres termes), Yona Friedman concentre l'énergie et l'entretien sur l'infrastructure, une base solide et fonctionnelle qui revêt la beauté d'une utilité continue.

C'est en raison de ces qualités qu'il est difficile de qualifier le travail de Yona Friedman comme étant seulement de l'architecture, et qu'il convient

Spatial City began with the theoretical architecture of Yona Friedman as motivation and inspiration. Friedman's drawings reflect fearless and uncompromising utopian ideals, while conforming in an almost paradoxically resolute way to the confusions and unpredictability of lived reality. The pictorial renderings and maquettes common to architectural practice cannot be made for his building designs, Friedman says, because no one can know what they will look like until they are inhabited—transformation by usage is a vital component of his design.¹ The “model” of the building is the building itself, in practice, in use, in real time. Decisions and actions by inhabitants determine the shape of the structure at any given moment. Friedman-designed building frameworks would not remain static, as with so much architecture, but would alter fluidly according to need, desire, exigency, accident—whatever condition might arise necessitating change. In other words, Friedman's architecture acknowledges reality—that is, constant change—in its very foundations. His utopian vision accepts entropy as a working mechanism rather than a destructive process.

Movement in Friedman's architecture is essential, rather than merely decorative, as in the moving parts of Santiago Calatrava's recent buildings. The energy and maintenance required to keep Calatrava's *brise soleil* working on the Milwaukee Art Museum is astounding, all in the service of making the building a beautiful experience. Friedman's pragmatic utopianism (“realizable” in his terminology) focuses energy and upkeep on the infrastructure, a solid and functional base to inspire the beauty of continued usefulness.

These qualities are what make Friedman's work difficult to categorize merely as architecture and move it into the realm of idea-as-form commonly inhabited by such practices as experimental documentary and conceptual art.

Big Shoulders and Broad Lawns

A crucial portion of Friedman's career traces an arc from one of the gravest lows of human history, the Second World War, to the *journées* of May 1968. In this period, Friedman introduced his ideas for *l'architecture mobile* (mobile architecture) and *la Ville spatiale* (spatial city), meant originally to address the need for housing for the many refugees of the war and



as better ways to make use of our inhabited spaces.² Friedman's work serves as a vantage point from which to consider the development of post-'60s, post-utopian thought in contemporary art. That French contemporary art should be relevant to audiences in the cities of the American Midwest is telling. Americans may be guilty of a general derision of context, as though they feel that their ideas spring from the very ground they inhabit. History is a far ocean away. American ideals are strictly American, and if imported from Europe then realizable in their full measure only here, in our Motor Cities of Big Shoulders and Broad Lawns. Underneath the brio, most know better, and acknowledge that much of our best architecture comes from Le Corbusier, Mies van der Rohe, and other stalwarts of the Bauhaus era. The Milwaukee Art Museum addition was Calatrava's first American building, and it entered a Wisconsin landscape formed in part by the significant ideas of Frank Lloyd Wright, who drew freely from "foreign" influences.

Milwaukee, Chicago and Detroit—cities with significant architectural credibility—furnish an appropriate backdrop for an examination of how ideas as built constructions measure up to the realities they will help shape.

Spatial City: An Architecture of Idealism

The theoretical architecture of Yona Friedman is represented in the exhibition by drawings of his spatial city concepts dating from the late 1950s and early 1960s. The drawings are cartoons, sketches of an imagined reality—barely categorizable as renderings (possibly as renderings of renderings)—fully in keeping with Friedman's improvisational style. If Friedman's proposed constructions are pinned to the air, they find their polar opposite in Didier Marcel's massive, direct-scale cast of freshly-turned earth, *Sans titre (labours 4)* of 2006. Marcel's work aims to upset the notion of monumentality while raising a piece of mundane earth onto the wall. Pointedly, and philosophically, Marcel reminds the pie-in-the-sky thinker of what it would actually take to realize such utopian visions of cities in the clouds: the blood, toil and tears of countless laborers, and the cooperation of fragile soil. Even in utopia, mouths must be fed, workers must be adequately compensated and sheltered, and precious resources must be drawn from the earth. In the gallery, Friedman's

de le rapprocher du domaine des « idées-comme-formes » où l'on trouve fréquemment des pratiques telles que le documentaire expérimental ou l'art conceptuel.

Épaules larges et grandes pelouses

Une partie importante de la carrière de Yona Friedman forme un arc entre d'une part l'une des dépressions les plus profondes de l'histoire de l'humanité, la seconde guerre mondiale, et d'autre part les événements de mai 1968. C'est au cours de cette période qu'il a présenté pour la première fois ses idées sur « L'architecture mobile » et la « Ville spatiale », élaborées à l'origine pour répondre au besoin de logement des nombreux réfugiés de guerre, et pour améliorer la manière dont on utilise les espaces habités². Le travail de Friedman sert de point de référence à partir duquel analyser l'évolution de la pensée post-années 1960 et post-utopique dans l'art contemporain.

Le fait que l'art contemporain français puisse concerner les publics des villes du Midwest américain est flagrant. Les Américains pêchent peut-être par un mépris du contexte en général, comme s'ils pensaient que leurs idées avaient surgi de la terre même sur laquelle ils vivent. L'histoire est à l'autre bout d'un océan lointain. Les idéaux américains sont purement américains, et s'ils sont importés d'Europe, c'est qu'ils ne pouvaient se réaliser pleinement qu'ici, dans nos *Motor Cities* aux « épaules larges » et aux « grandes pelouses ». Mais sous cette verve, certains savent bien et reconnaissent qu'une grande part de notre plus belle architecture vient de Le Corbusier, Mies van der Rohe et autres fidèles de la période Bauhaus. L'extension du Milwaukee Art Museum fut le premier édifice de Santiago Calatrava sur le sol américain, et il a pris place dans un paysage du Wisconsin en partie modelé par les formidables idées de Frank Lloyd Wright, qui s'inspira librement d'influences « étrangères ».

Milwaukee, Chicago et Detroit, villes qui jouissent d'une remarquable légitimité architecturale, forment une toile de fond idéale pour étudier la manière dont les idées, en tant que constructions de l'esprit, se confrontent aux réalités qu'elles tentent de façonner.



Ville spatiale : une architecture de l'idéalisme

L'architecture théorique de Yona Friedman est représentée dans l'exposition par des dessins de ses concepts de « Ville spatiale » datant de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Ce sont de véritables bandes dessinées, esquisses d'une réalité imaginée — à peine qualifiables de rendus (éventuellement des rendus de rendus) — en totale adéquation avec son style improvisé. Si ses projets d'édifices sont accrochés dans le vide, ils ont pour antipode l'imposant moulage grandeur nature d'une terre fraîchement labourée : *Sans titre (labours 4)* de Didier Marcel (2006). En plaquant au mur un morceau de terre ordinaire, ce dernier cherche à renverser la notion de monumentalité. D'une manière à la fois directe et philosophique, Didier Marcel rappelle aux penseurs qui promettent la lune le prix que coûterait la réalisation de leurs visions utopiques de villes dans les nuages : le sang, le labeur et les larmes d'une multitude d'ouvriers et la coopération d'une terre fragile. Même en utopie, il y a des bouches à nourrir, des travailleurs à loger et à rémunérer décentement, et de précieuses ressources à extirper du sol. Dans la galerie, les dessins arachnéens de Yona Friedman constituent un contrepoint à cette menaçante sculpture murale de Didier Marcel, figée dans un silence inquiétant et semblant guetter le moment où elle retombera sur la terre à laquelle elle appartient.

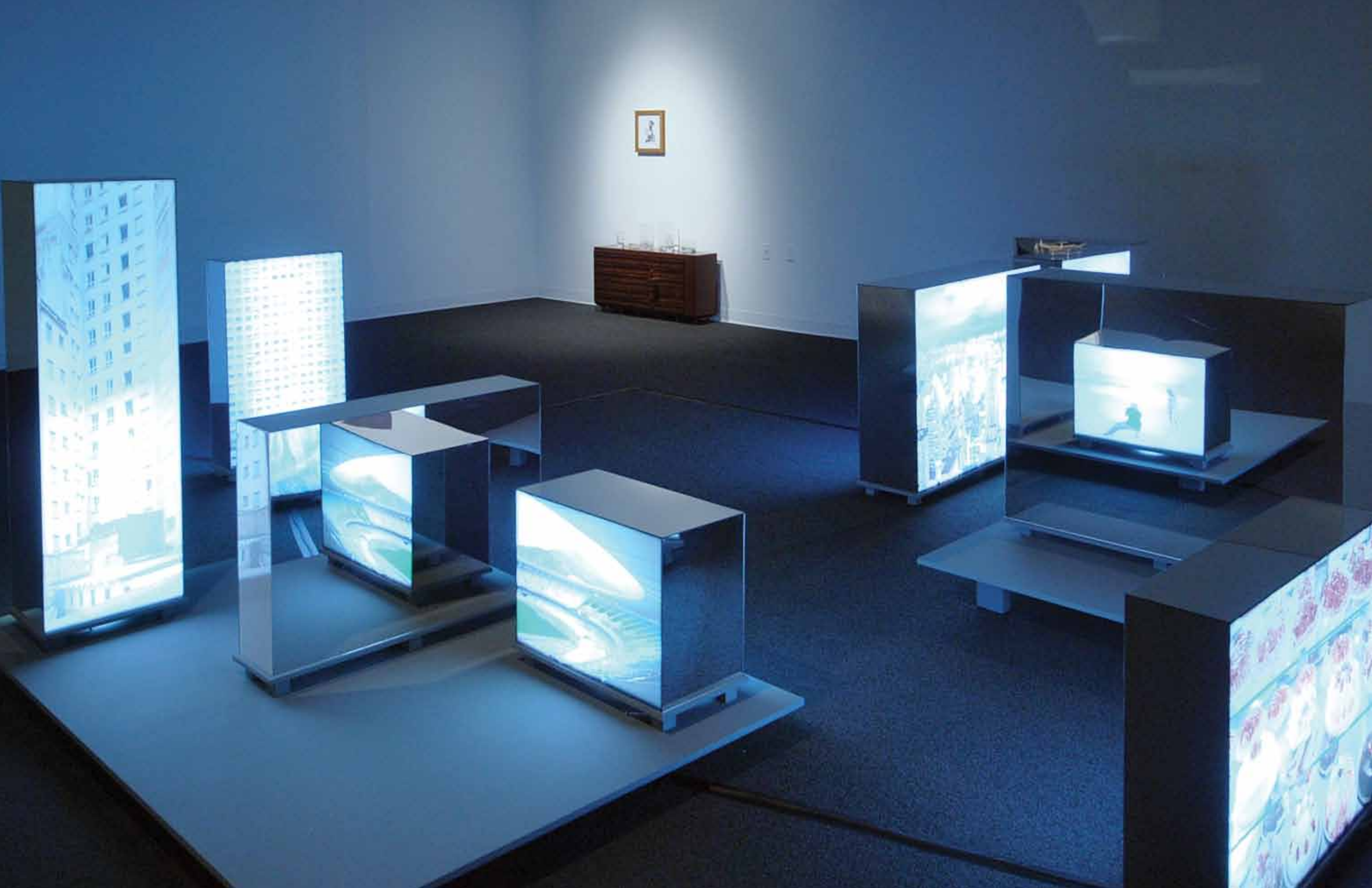
Le sublime acte d'évidement de Robert Filliou, *This Flag Is Meant to Straddle National Border Lines / Le drapeau est conçu pour enjamber les frontières nationales* (1972) montre les délimitations — telles que frontières nationales ou limites entre nature et civilisation — comme les constructions imaginaires qu'elles sont en réalité. Ces limites sont des projections, des moyens de prendre possession de l'espace et du temps, et sont même des folies au regard de tous les conflits qu'elles inspirent. Les propres « limites » de Robert Filliou quant à la manière de présenter son œuvre sont une liste ouverte d'idées suggérant des façons inventives d'accrocher, de planter, d'appuyer, de suspendre ou de fixer par quelque moyen que ce soit son drapeau à double mât et cadre vide — soit une invitation supplémentaire, pour le commissaire comme pour le visiteur, à interroger les frontières réelles (comme les murs) et les frontières fongibles ou imaginaires (comme les portes) dans la structure même de nos environnements.

spidery drawings are the counterpoint to Marcel's looming wall sculpture, hanging in eerie silence as though waiting for a chance to fall back to the ground where it belongs.

Robert Filliou's brilliantly emptying gesture, *This Flag Is Meant to Straddle National Border Lines/Le drapeau est conçu pour enjamber les frontières nationales* (1972), exposes delimiters like national borders and boundaries between nature and civilization as the imaginary constructs they are. Such limits are projections, methods of taking possession of space and time, and largely folly, in that they inspire so much conflict. Filliou's own "limits" on how this artwork might be installed are an open set of suggestions related to inventive ways to hang, plant, lean, suspend or otherwise mount the double-flagpole empty-frame flag—a further line of inquiry that invites the curator and viewer to question the real (e.g., walls) and fungible or imaginary (e.g., doors) boundaries within our designed environments.

Lida Abdul's haunting, melancholy and monumental video *What we saw upon awakening* (2006) records the hands-on struggle of Afghan citizens to take down a bomb-scarred building in their community. They carry on with a mesmerizing futility for the length of the six-minute video, which becomes a poetic meditation on converting destruction into a positive, creative act. If Abdul suggests that peace might only be attainable as a negotiated absence, Monica Bonvicini negotiates directly with absence in her 1998 video *Hammering Out (an old argument)* which depicts, with resounding booms, an arm-with-hammer breaking a hole through a pristine white wall. The "old argument" of the title might be that the walls of galleries and museums imprison and deaden art rather than allowing it to live and breathe fully, or it might be about whether revolution is ultimately a creative or destructive act.

Philippe Ramette takes a similarly ironic position with *Balcon* (1996), a slapstick photograph depicting the artist ready to declaim to the masses from his high ceremonial perch—only he turns out to be clinging white-knuckled to the balcony railing, a looming grave awaiting him below when his strength finally gives out. The illusion is achieved by flipping the frame 90 degrees, a simple trick that is nevertheless analogous to how we maintain our illusions in



the face of impending mortality. This bivalent force is also present in Élisabeth Ballet's *Temple, 5-19 février 1985* of 1985, a cardboard construction that resonates with magisterial pathos. Ballet has submerged a classical Greek pillared temple within a rectangular framework of stacked cardboard boxes. While the inner temple recalls our attachment to the ideals of originary democracy, the fact that the sculpture is made from the primary housing material of the homeless reminds us of our great democracies' persistent failures to adequately address the needs of all constituents. Ballet's gesture captures this contradiction with a grace and ease that eludes our elaborate bureaucracies.

Jimmie Durham reduces one of the world's grandest monuments to individual scale in the *Arc de Triomphe for Personal Use* (1997), making it portable and as easy to maintain as a garden arbor. With his diminutive sculpture, Durham cannily implicates each of us as decision-making instruments within our national constructs, choosing to participate in such imperial adventures as Napoleon's conquests. We cannot simply prosecute overweening leaders, Durham suggests, when we share in the blame.

This sense of cycling ambition and denial is present in Juan Muñoz's *Banister with White Wall* (1991). Muñoz's simple gesture of displacement, removing an architectural feature from its surroundings, lends the sculpture the sense of a lost pet, a thing not yet gone but teetering on the edge of ruin. Walking around the object, with its absent stairs, another sense emerges: that of going in circles, of walking but getting nowhere. It is a succinct summary of the American dream as experienced in reality by many: an imaginary sense of rising without the tools to actually do so.

Any regard of utopia as a subject must contemplate failure, and a whole section of the exhibition invites in the inevitable dystopic strain. Raphaël Zarka and Vincent Lamouroux exploit the full effects of irony by beginning the process of reclamation of failed visionary sites. In the short video *Pentacycle* (2002), the pair repurposes the contemporary ruins of an unused monorail track for a specially designed five-wheeled pedal-driven vehicle. Zarka and Lamouroux act as a mini-Mad Max, making inventive use of what's left after collapse. Zarka furthers the theme in *Cretto* (2005), which shows

La vidéo monumentale, mélancolique et envoûtante de Lida Abdul *What we saw upon awakening* (2006) relate la lutte concrète de citoyens afghans pour mettre à bas un immeuble frappé par les bombes dans leur village. Ils poursuivent leur effort avec une futilité fascinante pendant les six minutes que dure cette vidéo, devenant ainsi une méditation poétique sur la manière de transformer la destruction en un acte positif et créateur. Si Lida Abdul suggère que la paix ne s'obtient peut-être que comme une absence négociée, Monica Bonvicini négocie directement avec l'absence dans sa vidéo de 1998 *Hammering Out (an old argument)* qui montre, sous les grondements répétés du choc, un bras tenant un marteau qui fracasse un mur à la blancheur immaculée. La « vieille dispute » du titre pourrait être que les murs des galeries et des musées finissent par emprisonner et tuer l'art au lieu de lui permettre de vivre et de respirer pleinement, ou bien de reprendre la question de savoir si la révolution est en définitive un acte créateur ou destructeur.

Philippe Ramette adopte un point de vue tout aussi ironique avec *Balcon* (1996), une photographie burlesque représentant l'artiste qui s'apprête à s'adresser à la foule du haut de son perchoir solennel — sauf qu'en fait, il s'accroche de toutes ses forces à la balustrade du balcon, tandis qu'au-dessous de lui, une tombe menaçante attend le moment où il finira par s'épuiser. L'illusion est obtenue en faisant basculer le cadre de 90 degrés, une astuce toute bête et néanmoins analogue à la manière dont nous entretenons nos illusions face à une mort imminente. On retrouve cette force ambivalente dans *Temple, 5-19 février 1985* d'Élisabeth Ballet (1985), une construction en carton qui résonne d'un pathos magistral. L'artiste a enfermé un temple grec antique à colonnade à l'intérieur d'un cadre rectangulaire fait de cartons empilés. Alors que le temple intérieur rappelle notre attachement aux idéaux de la démocratie originelle, le fait que la sculpture soit constituée du principal matériau de construction des SDF évoque les échecs permanents de nos démocraties à traiter de manière adéquate les besoins de tous les individus. Le geste d'Élisabeth Ballet raconte cette contradiction avec une simplicité et une grâce qui échappent à nos bureaucraties compliquées.

Avec son *Arc de Triomphe for Personal Use* (1997), Jimmie Durham réduit l'un des monuments les plus grandioses du monde à l'échelle individuelle, en le rendant portable et aussi facile à entretenir qu'une tonnelle de jardin. À travers cette sculpture miniature, l'artiste nous implique de manière habile, en faisant de chacun de nous un instrument décisionnaire au sein de notre construction nationale, décidant nous-mêmes de participer à des aventures impériales telles que les conquêtes napoléoniennes. Pour Jimmie Durham, nous ne pouvons pas nous contenter de blâmer des chefs trop ambitieux quand nous partageons la responsabilité avec eux.

On retrouve cette idée de cycle entre ambition et dénégation dans *Banister with White Wall* (1991) de Juan Muñoz. Le simple geste de déplacer, de retirer un élément architectural de son contexte, donne à la sculpture de Juan Muñoz une impression d'animal égaré, de chose pas encore disparue mais au bord de la ruine. Et tandis que l'on circule autour de cette rampe privée de son escalier, une autre sensation se fait jour : celle de tourner en rond, de marcher sans aboutir nulle part. C'est un résumé lapidaire du rêve américain tel qu'il est vécu par beaucoup : une aspiration à s'élever sans avoir les outils pour le faire.

Toute approche de l'utopie en tant qu'objet doit aussi en envisager l'échec : une section entière de l'exposition invite donc à suivre l'inévitable fil de la dystopie. Raphaël Zarka et Vincent Lamouroux exploitent pleinement l'ironie en entamant un processus de revalorisation de sites visionnaires qui ont échoué. Dans la courte vidéo *Pentacycle* (2002), le tandem réemploie les ruines contemporaines d'une voie monorail à l'abandon pour y faire circuler un véhicule à cinq roues conçu à dessein. Tels des mini-Mad Max, Zarka et Lamouroux utilisent de manière inventive ce qui reste après l'échec. Zarka poursuit cette thématique avec la vidéo *Cretto* (2005), où on le voit errer parmi les ruines d'une sculpture monumentale inachevée d'Alberto Burri construite sur les restes d'une ville détruite par un tremblement de terre. L'artiste, dont la tête est dissimulée sous un casque en forme de maison, avance à l'aveugle, en quête d'une identité et d'un toit.

the artist wandering through the ruins of an unfinished monumental sculpture by Alberto Burri built over the remains of a town destroyed by an earthquake. Zarka, whose entire head is covered by a house-shaped helmet, searches blindly for a home and an identity.

In Marie Voignier's *Le bruit du canon* (2006), the battle between humanity and nature is refracted through the struggles of French farmers overrun by massive flocks of starlings. Their property covered in shit, the farmers face forces beyond their control; the triumphant birds portend a post-human world. In Simon Faithfull's video *We Climbed round a final ridge and saw a whaling-boat entering the bay 2500ft, below. A few moments later we saw the sheds and factory of Stromness whaling-station. We paused and shook hands. Ernest Shackleton* (2005), the animals have won. Sea lions make a cozy nest of an abandoned Antarctic industrial station, and Faithfull's camera nervously records their dominion. Distracted by notions of valor, we humans will go to the ends of the Earth to prove our grit, but the rusted debris we leave behind is testament mostly to our lack of foresight.

In his experimental documentary *In Part a Treatment of Success* (2008), Steve Wetzel chronicles the daily efforts of a Midwesterner to sell dome homes, one of the few more-or-less popularized versions of radical architecture to make it to the market. Wetzel's documentary style forces a constant confrontation between the indignities of minute-to-minute existence (moments normally cut out of films) and the grander drives and polished pitches of the American marketplace. This struggle mirrors the subject of the piece: the difficulties any optimistic vision faces as it is measured against the more practical and immediate demands of daily life.

Ramette's *Balcon* reminds us that despite whatever grandiose constructions we design for ourselves, we will all end up in the same place, underground. Which makes Friedman's above-the-earth constructions all the more resonant and obvious in their utopian yearning. But there should be nothing shy about utopian ideals. Anyone who has lived to face the grim realities of Friedman's generation and circumstances cannot maintain a shred of optimism without a thorough knowledge of its opposite. Dreamers like Friedman are necessary to remind the imagination of its resilience



Dans *Le bruit du canon* de Marie Voignier (2006), la bataille entre l'homme et la nature est montrée à travers le prisme de la lutte de paysans français assaillis par d'immenses quantités d'étourneaux. Tandis que leurs terres sont recouvertes de fiente, les fermiers affrontent des forces qu'ils ne contrôlent pas : l'oiseau victorieux semble être le présage d'un monde post-humain. Dans la vidéo de Simon Faithfull *We climbed round a final ridge and saw a whaling-boat entering the bay 2500ft, below. A few moments later we saw the sheds and factory of Stromness whaling-station. We paused and shook hands. Ernest Shackleton* (2005), les animaux ont gagné. Des otaries prennent confortablement possession d'une station industrielle abandonnée de l'Antarctique, et la caméra nerveuse de Simon Faithfull témoigne de leur conquête. Fiers humains aveuglés par des notions de valeur, nous allons au bout du monde pour prouver notre courage mais les débris rouillés que nous laissons derrière nous sont surtout la preuve de notre inconséquence.

Dans son documentaire expérimental *In Part a Treatment of Success* (2008), Steve Wetzel relate les efforts quotidiens d'un Américain du Midwest qui vend des maisons-dômes, un des rares exemples vaguement popularisés d'architecture radicale ayant pénétré le marché. Le style documentaire de Steve Wetzel impose une confrontation permanente entre d'une part les bassesses de l'existence de chaque instant (des moments qui normalement n'apparaissent pas dans les films) et d'autre part les grands élans et les discours polis du commerce américain. Cette lutte reflète parfaitement le sujet du film : les difficultés que doit affronter toute vision optimiste lorsqu'elle se mesure aux exigences immédiates et concrètes de la vie quotidienne.

Le *Balcon* de Philippe Ramette rappelle qu'on a beau se faire construire les édifices les plus grandioses, on finira tous au même endroit : sous terre. Ce qui rend les constructions hors-sol de Yona Friedman d'autant plus significatives et évidentes dans leur aspiration utopique. Mais les idéaux utopiques ne doivent pas faire preuve de timidité. Quiconque a dû dans sa vie affronter les sombres événements qu'a connus la génération de Yona Friedman ne peut pas garder une once d'optimisme sans avoir une profonde

and flexibility in the face of repeated failures and inevitable shortcomings.³ They envision an escape from entropic cycles, from the inertias that hold back human potential. In this sense, Friedman is the man on the balcony who has let go of the railing, but somehow remains suspended above the yawning abyss. But Friedman also takes humanity as it is, not as he thinks it should be. He is the ultimate pragmatist.

Spatial City on Tour

Inspired by Friedman's open-ended ideas of the spatial city, the exhibition is itself designed to morph according to each touring venue's particularities.⁴ With the artwork from contributing Frac collections providing the stable framework for each exhibition, participating American curators Allison Peters Quinn (Hyde Park Art Center) and Luis Croquer (Museum of Contemporary Art Detroit) and I have added relevant work from our own locales: Steve Wetzel from Milwaukee; Jeff Carter, Sarah Schnadt and Hui-min Tsen from Chicago; and Ben Hall from Detroit. Shifts in focus unique to each community, and a different French artist-in-residence for each city (Kristina Solomoukha in Milwaukee, Philippe Durand in Chicago, and Katinka Bock in Detroit) introduce new ideas to the exhibition and spark local dialogues as *Spatial City* travels.

While the exhibition is not meant as a direct display of architectural ideas, *Spatial City* addresses ways that competing philosophies enter the built environment and impact societal and behavioral ideals. As in Paris and other European cities, the American Midwest has struggled to reclaim and reinvent its urban domains in the post-industrial, technologically-driven world economy. Racial equality, immigration, workers' rights, and the roles of universities in their civic environments are all dominant conversations in Milwaukee, Chicago, Detroit, Minneapolis, and other major and mid-major mid-States locales. New architecture and the reinvention of urban space are sometimes proposed as potential cures for civic ills: Calatrava's addition to the Milwaukee Art Museum, the insertion of Millennium Park into Chicago's downtown fabric, and the demolition of the defunct Tiger Stadium and whole residential blocks in Detroit.

Though this exhibition is the result of a massive planning effort involving many institutions and individuals, it is crucial to admit that, as with any exhibition, the most essential element is what cannot be planned. How a work will interact once it shares space with other works, in specific buildings, is the province of the curator's art, but nonetheless retains an air of unpredictability and instability that can be directed positively toward unexpected surprises and new insights. Likewise, in an imagined spatial city of the future, inhabitants would most honor Friedman, its inventor, by paying less attention to the origins of their habitation and focusing instead on how to modify and change it to best suit the immediate needs of the community. *Spatial City: An Architecture of Idealism* has found its temporary sites, and the work will return to its many homes throughout France. The power of ideas is that each person can carry them around, and within their own imaginations, do with them what they please. Conjoined, these ideas are the architecture of our world.

Nicholas Frank is curator of Inova in the Peck School of the Arts at the University of Wisconsin-Milwaukee and general curator of Spatial City.

NOTES

1. The comment was made by Yona Friedman in an informal interview with the author in Paris in May 2009. Friedman has also written, in reference to how a spatial city might look, "It can not be planned, it can only happen." See *Pro Domo*, (Barcelona: ACTAR, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2006), 234.

2. Friedman's seminal work, *Mobile Architecture*, was published in 1958 as the manifesto for the group GEAM (Groupe d'études d'architecture mobile) which included colleagues David Georges Emmerich, Camille Frieden, Günter Günshel, Oskar Hansen, Jean Pierre Pecquet, Eckhard Schulze-Fielitz and Werner Ruhnau. Friedman later published a book titled *L'Architecture mobile : vers une cité conçue par ses habitants* (Paris-Tournai: Casterman, 1970).

3. *Dreamers*, perhaps not uncoincidentally, is the title of a 2003 film about May '68 directed by Bernardo Bertolucci.

4. Friedman invites randomness into his designs, e.g., the "spatial city" with irregular outlines of 1970-1990 or the "macaroni-town" of 1992. See Yona Friedman and Marianne Homiridis, *Yona Friedman: Drawings & Models / Dessins & Maquettes*, 1945-2010 (Dijon and Paris: Les presses du réel, kamel mennour, 2010), 390, 640. But his indeterminism is rooted in the idea of malleable structures, that is, smaller units of stability allowed to combine and recombine flexibly.

connaissance de son contraire. Les rêveurs comme lui sont nécessaires pour rappeler à l'imagination sa résilience et sa souplesse face aux échecs répétés et aux inévitables déconvenues³. Ils conçoivent une issue à ces cycles entropiques, aux inerties qui étouffent le potentiel humain. Dans ce sens, Yona Friedman est l'homme sur le balcon qui aurait lâché la balustrade, mais qui d'une certaine manière resterait suspendu au-dessus du gouffre béant. Cependant Yona Friedman prend aussi l'humanité telle qu'elle est, et non telle qu'il pense qu'elle devrait être. Il est le summum du pragmatisme.

Spatial City en itinérance

Inspirée par les idées ouvertes de Yona Friedman sur la Ville spatiale, l'exposition est elle-même conçue pour pouvoir se transformer en fonction des caractéristiques de chaque lieu⁴. Si les œuvres des collections des Frac constituent le noyau stable de chaque exposition, les commissaires américains associés Allison Peters Quinn (Hyde Park Art Center), Luis Croquer (Museum of Contemporary Art Detroit) et moi-même avons ajouté des œuvres d'artistes liés à nos villes qui nous semblaient pertinentes : Steve Wetzels de Milwaukee ; Jeff Carter, Sarah Schnadt et Hui-min Tsen de Chicago ; et Ben Hall de Detroit. Une orientation propre à chaque lieu, ainsi qu'un artiste français en résidence dans chaque ville (Kristina Solomoukha à Milwaukee, Philippe Durand à Chicago et Katinka Bock à Detroit) dynamisent l'exposition et ouvrent le dialogue partout où s'installe *Spatial City*.

Si l'exposition n'a pas pour objet immédiat la présentation d'idées architecturales, *Spatial City* traite des différentes manières dont des philosophies opposées pénètrent l'environnement construit et influent sur les idéaux sociétaux et comportementaux. Comme à Paris et dans les autres villes européennes, le Midwest des États-Unis s'est battu pour reprendre possession de ses domaines urbains et pour les réinventer dans l'économie mondiale et post-industrielle, régie par la technologie. L'égalité raciale, l'immigration, le droit des travailleurs et le rôle des universités au sein de leur environnement citoyen sont autant de sujets prédominants à Milwaukee, à Chicago, à Detroit, à Minneapolis et dans la plupart des villes moyennes ou grandes du Midwest. Architecture nouvelle et réinvention de l'espace urbain sont parfois

proposées comme de potentiels remèdes aux maux de la société, que ce soit l'extension de Calatrava au Milwaukee Art Museum, l'intégration du Millennium Park dans le tissu urbain du centre de Chicago, ou encore la démolition du vieux Tigers Stadium et la construction de zones résidentielles à Detroit.

Bien que cette exposition soit le fruit d'un immense effort d'organisation fourni par nombre d'institutions et d'individus, il est capital de reconnaître que, comme pour n'importe quelle exposition, l'élément essentiel, c'est ce qui ne s'organise pas. Comment une œuvre dialogue une fois qu'elle partage l'espace avec d'autres œuvres dans un bâtiment spécifique : c'est là que s'exerce l'art du commissaire, mais toujours avec une part d'imprévisibilité et d'instabilité qui peut aboutir de manière heureuse à des surprises inattendues et à de nouvelles idées. De même, si l'on imaginait une ville spatiale dans le futur, ses habitants feraient honneur à Yona Friedman, son inventeur, en prêtant peu attention à l'origine de leur habitation et en se concentrant au contraire sur la façon de la modifier et de l'adapter au mieux aux besoins immédiats de la communauté. *Spatial City: An Architecture of Idealism* a trouvé ses espaces provisoires, puis les œuvres retourneront à leurs multiples points d'attache un peu partout en France. Le pouvoir des idées, c'est que chacun peut les emporter et en faire ce qu'il veut au sein de sa propre imagination. Ensemble, ces idées constituent l'architecture de notre monde.

Nicholas Frank est curateur d'Inova à la Peck School of the Arts à l'université de Wisconsin-Milwaukee et commissaire général de Spatial City.

NOTES

1. Ce commentaire a été fait par Yona Friedman lors d'un entretien informel avec l'auteur à Paris en mai 2009. Friedman a également écrit, au sujet de l'apparence qu'aurait la Ville spatiale : « Elle ne peut pas se prévoir, elle peut seulement se produire ». Voir *Pro Domo*, (ACTAR, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2006, p. 234).

2. *L'Architecture mobile*, ouvrage de référence de Friedman, a été publié en 1958 comme manifeste du GEAM (Groupe d'études d'architecture mobile) dont faisaient partie David Georges Emmerich, Camille Frieden, Günter Günshel, Oskar Hansen, Jean Pierre Pecquet, Eckhard Schulze-Fielitz et Werner Ruhnau. Friedman a publié par la suite un livre intitulé *L'Architecture mobile : vers une cité conçue par ses habitants* (Casterman, 1970, Paris-Tournai).

3. *Dreamers* – ce n'est peut-être pas un hasard – est le titre d'un film sur mai 68 réalisé par Bernardo Bertolucci en 2003.

4. Friedman intègre le principe aléatoire dans ses conceptions, comme la « Ville spatiale » et sa configuration changeante de 1970-1990 ou la « ville-macaroni » de 1992. Voir Yona Friedman et Marianne Homiridis, *Yona Friedman: Drawings & Models / Dessins & Maquettes*, 1945-2010 (Les presses du réel, kamel mennour, 2010, Dijon et Paris), p. 390, p. 640. Mais son indéterminisme est lié à cette idée de structures malléables, c'est-à-dire de petites unités de stabilité qui peuvent se combiner et se recombiner de manière flexible.

Residency: Kristina Solomoukha

Artiste en résidence

Gil Snyder



Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future.

— Robert Smithson,
Entropy and the New Monuments

Kristina Solomoukha arrived in Milwaukee in the dead of winter. Her week-long residency coincided with the installation and opening of *Spatial City: An Architecture of Idealism* at Inova. It was an experiment in many senses, but most importantly because it brought together students from two separate areas—the Department of Visual Art and the School of Architecture, both at the University of Wisconsin-Milwaukee—to explore one of the city's liminal industrial spaces, a space destined to become the home of the university's new school of Freshwater Science. Solomoukha, an artist fluent in the language of architecture whose work often takes public space as its subject, was here to bridge the gap—conceptual, linguistic, aesthetic—between the two groups of students and to help them identify site elements with the potential to give form to these new commitments and energies while still reflecting the regional character of the place.

Identifying the characteristics of place is a complex task that draws on culture, history, space, systems and scale. The site chosen for the project, a semi-abandoned industrial area near Milwaukee's port on Lake Michigan, is dominated by aging industrial relics that interact with contemporary systems in an evocative manner. The historical remnants—bascule and turntable railroad bridges, bulwarks fabricated in elegant early 20th-century steel technique—create moments in the environment that are textured and raw in their connection to human production and aspiration. Yet these artifacts exist in a landscape defined by nature, particularly the lake and the network of tributary waterways that mark this area as something between firm ground and watery depths.

Au lieu de nous faire souvenir du passé comme les vieux monuments, les nouveaux monuments semblent nous faire oublier l'avenir.

— Robert Smithson
Entropy and the New Monuments

Kristina Solomoukha est arrivée à Milwaukee en plein hiver. Sa résidence d'une semaine a coïncidé avec l'installation et le vernissage de *Spatial City: An Architecture of Idealism* à Inova. Cette résidence fut une expérimentation à plus d'un titre et notamment parce qu'elle a réuni des étudiants de deux disciplines différentes – le département d'arts plastiques et l'École d'architecture, tous deux au sein de l'université de Wisconsin-Milwaukee – afin d'explorer l'une des zones industrielles liminales de la ville, lieu destiné à abriter le futur département des Sciences de l'Eau de l'université. Le rôle de Kristina Solomoukha, qui connaît très bien l'architecture et dont le travail prend souvent l'espace public comme point de départ, était d'établir une passerelle – conceptuelle, linguistique et esthétique – entre les deux groupes d'étudiants, et de les aider à identifier les composantes du site, dans l'idée de donner forme à ces projets et à ces nouvelles énergies tout en reflétant la spécificité régionale de cet endroit.

Analyser les caractéristiques d'un lieu est un exercice difficile qui fait appel à la culture, l'histoire, la connaissance de l'espace, de son activité et de son échelle. Le site retenu pour le projet est une zone industrielle à moitié abandonnée non loin du port de Milwaukee sur le lac Michigan, où de nombreux et massifs vestiges industriels vieillissants cohabitent de manière éloquente avec l'activité actuelle du site. Ces restes industriels – ponts à bascule, plaques tournantes de chemin de fer, murs de fondations avec structure d'acier selon le savoir-faire du début du XX^e siècle – constituent des zones de forte matérialité qui entretiennent un rapport brut avec les activités humaines environnantes. Ces constructions se trouvent pourtant dans un paysage où la nature est extrêmement présente, notamment avec le lac et son réseau d'affluents qui font de cet endroit une sorte d'intermédiaire entre la terre ferme et l'eau profonde.

Répartis en équipes interdisciplinaires sous la direction de Kristina Solomoukha, de Morgan Kennedy

(sculpture) et de moi-même (architecture), les étudiants se sont livrés à un projet collectif intitulé *Reading the Territory / Territoire* dont l'objectif était de faire une interprétation du site. Ils ont travaillé de façon intensive dans cette direction, puis se sont inspirés de leurs résultats pour concevoir des objets synthétisant l'avancement de leurs analyses. L'étude qu'ils ont produite se concentrait sur l'échelle du site, ses différentes strates (palimpsestes), sa matérialité et les moyens de communication. Les équipes pouvaient notamment prendre des photos pour montrer les dimensions du site et le décrire, collecter des objets perdus témoignant d'un de ses aspects essentiels, créer un outil ou plusieurs rendant possible une lecture de cet espace, fabriquer une maquette ou une sculpture le retranscrivant, et enfin proposer une intervention ou une performance sur place afin d'expliquer ce territoire à quiconque ne l'aurait jamais vu.

À la fin de la semaine, pour présenter leurs projets, les étudiants ont organisé à l'École d'architecture une exposition « interprétative » intitulée *ARCHIfictions*. Kristina Solomoukha a prolongé ce dialogue interdisciplinaire en donnant deux conférences sur son travail intitulées *Shedding Identity* et *Travel Song Lyrics*.

Gil Snyder est professeur associé à l'École d'architecture et d'urbanisme de l'université de Wisconsin-Milwaukee.

Working in interdisciplinary teams under the direction of Solomoukha, Morgan Kennedy (sculpture) and myself (architecture), the students embarked on *Reading the Territory / Territoire*, a collaborative charette devoted to interpretive site analysis. They worked intensively to analyze the site and then used that analysis to develop original artifacts synthesized from their evolving understandings. The investigation focused on scale, communication systems, layers/palimpsests, and materiality. Teams were encouraged to take photos that documented scale and described the site; to collect found objects that conveyed an essential aspect of the site; to create a tool or series of tools to read the site; to make a model or sculpture that illustrated how to transcribe the site; and, finally, to propose a site intervention or performance that explained the site to someone who had never seen it before.

At the end of the week, the students organized their projects into *ARCHIfictions*, an interpretive exhibition at the School of Architecture. Solomoukha furthered the cross-disciplinary dialogue by giving two public lectures on her own work, *Shedding Identity* and *Travel Song Lyrics*.

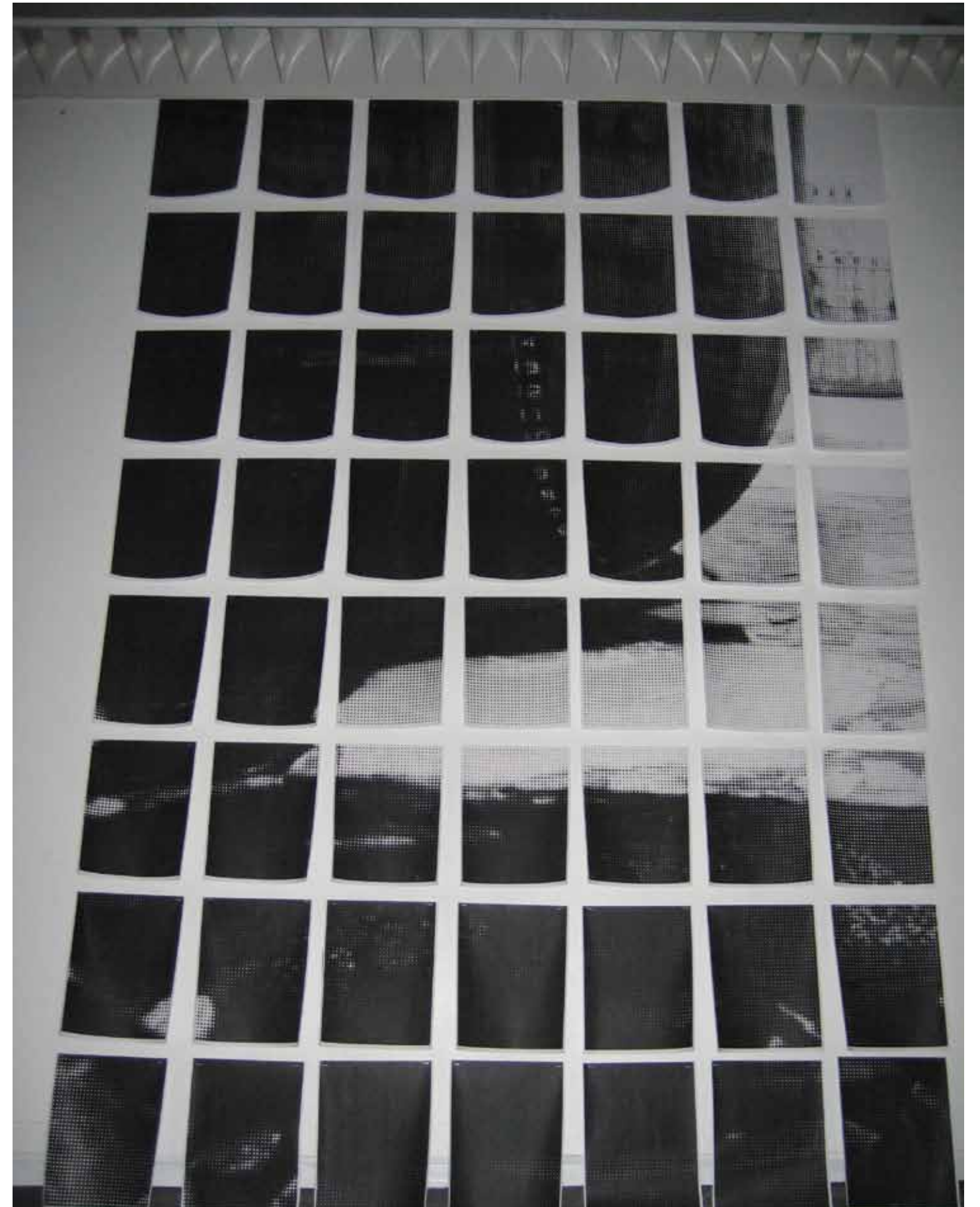
Gil Snyder is an associate professor in the School of Architecture and Urban Planning at the University of Wisconsin-Milwaukee.



Kristina Solomoukha, site documentation, January/February 2010. Lower right photograph by Gil Snyder.



ARCHfictions, student installation, University of Wisconsin-Milwaukee, February 2010.



Hyde Park Art Center, Chicago



Architecture without Architecture

Une architecture sans architecture

Marie-Ange Brayer

Today, when we tackle the subject of the relationship between art and architecture we arrive at a fork in the road. On the one hand there is artistic practice, drawing the legitimacy for its utilization of the language of architecture from the concept of utopia; on the other, the assertion of scientific pragmatism.

What in fact is architecture? A project, a construction? Even today, unbuilt architecture projects are still accused of being theoretical in order to underscore their lack of material existence. The history of architecture has unceasingly profited from this dichotomy between theory and praxis, a schism sealed in France in the 18th century by the neoclassical critic Quatremère de Quincy, who attacked “architect-artists” who built nothing. So-called revolutionary architects such as Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux and Jean-Jacques Lequeu, emphasized architecture as conception, “production of the mind” (Boullée) and dissociated it from the act of building. In Ledoux’s dramaturgy, architecture is project and the project is a stage for architecture, which refers to invention in the 18th-century meaning of the term. Around 1850, the critic Léon Vaudoyer qualified the approach of Ledoux—who conceived performative architectural images in their dramatization and their focus on “effects”—as “talking architecture.” Architecture was freeing itself from the hitherto reigning theories of imitation by valuing above all the virtues of imagination and thought.

This crisis in the concept of project, i.e., a project for its own sake, is in part what led to the “modern rupture,” which, with Jean-Nicolas-Louis Durand in the early 19th century, codified the language of architecture, turning it into an autonomous system; pure semiotics exploited by the rationalization of modernism. At the beginning of the 20th century, modern architecture distanced itself from its experimental, utopian side, which was flourishing among the avant-gardes in the field of art (Suprematism, Constructivism, De Stijl). Architectural doxa held

Aborder les relations entre l’art et l’architecture aujourd’hui nous amène à suivre des chemins qui bifurquent. D’un côté, une pratique artistique puisant dans la notion d’utopie la légitimité de son recours au langage de l’architecture ; de l’autre, un pragmatisme scientifique revendiqué.

Qu’est-ce en fait que l’architecture ? Un projet, une construction ? Aujourd’hui encore, les projets d’architecture non réalisés sont taxés de théoriques afin de souligner l’incarnation qui leur fait défaut. L’histoire de l’architecture n’eut de cesse de nourrir une dichotomie entre théorie et *praxis*, scellée en France au XVIII^e siècle par le critique néo-classique Quatremère de Quincy qui s’en prit aux « architectes-artistes » qui ne construisaient pas. Les architectes dits révolutionnaires tels que Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux, Jean-Jacques Lequeu, mirent l’accent sur l’architecture comme conception, « production de l’esprit » (Boullée) et la dissocièrent de l’acte de bâtir. Dans la dramaturgie de Ledoux, l’architecture est projet et le projet, une scène pour l’architecture qui renvoie à l’invention (au sens du XVIII^e siècle). Vers 1850, le critique Léon Vaudoyer qualifia d’« architecture parlante » la démarche de Ledoux qui concevait des images architecturales performatives dans leur théâtralisation et leur visée d’« effet ». L’architecture se libérait alors des théories souveraines de l’imitation en arborant les vertus de l’imagination et de la pensée.

Cette crise de la notion de projet, à même de se suffire à lui-même, mena en partie à la « rupture moderne » qui, avec Jean-Nicolas-Louis Durand au début du XIX^e siècle, codifia le langage de l’architecture, en fit un système autonome, une pure sémiotique exploitée par la rationalisation du modernisme. Au début du XX^e siècle, l’architecture moderne se démarqua de son versant expérimental, utopique qui s’épanouit dans les avant-gardes et le champ de l’art (suprématisme, constructivisme, De Stijl). La *doxa* architecturale revendiqua l’architecture comme construction, qualifiant d’utopie tout

ce qui n’en relevait pas et bannissant toute production sans objet des ouvrages d’histoire de l’architecture contemporaine. L’anathème jeté sur cette architecture taxée d’idéaliste connut son acmé dans l’après-guerre avec l’historien Manfredo Tafuri qui dénonça « l’utopie de l’architecture des Lumières », condamnant le repli utopique ou déni de réalité de l’architecture.

Dans les années 1960, une mouvance d’architectes que le critique d’art, Germano Celant, nomme « radicaux », défend une attitude iconoclaste et subversive, en opposition au rationalisme et au fonctionnalisme outrancier de l’après-guerre. « Tout est architecture » déclare en 1963 l’architecte Hans Hollein. L’architecture n’est plus seulement une pratique spatiale mais une attitude, un concept. Les architectes radicaux se défendent alors d’une quelconque aspiration à l’utopie, revendiquant une forme de « réalisme absolu ». L’effectivité de l’architecture se situe dans la sphère intellectuelle du projet, dans sa capacité critique à se confronter au monde. Le rôle théorique de l’architecture n’est plus de l’ordre de la négation mais de la contestation. L’architecture doit devenir le vecteur d’un changement plus vaste. Libérer l’individu, modifier l’environnement, intervenir dans la matière même du réel en façonnant de nouveaux comportements créatifs, acte un nouvel usage du monde marqué par la coexistence de spatialités hétérogènes et la relégation des systèmes formels, très loin de la conception tafurienne de l’utopie comme soustraction du monde.

La plupart des architectes expérimentaux des années 1960-1970, en Europe, aux États-Unis, au Japon, ne proposent pas d’utopies mais défendent des projets empiriques, ancrés dans la réalité. Ils pressentent la géographie traumatique du monde actuel, annoncent l’avènement d’un « village planétaire » (*New Babylon* de Constant en 1958), l’explosion de la démographie, la raréfaction des terres, la migration des populations à cause de la guerre et des catastrophes naturelles. Dès les années 1960, Yona Friedman prédit la « désintégration des grandes organisations », redoutant le développement inexorable d’un « monde pauvre ». Il envisage alors l’Europe comme un territoire urbain continu, une « ville-continent ». Pour Friedman, l’espace est irrégulier et échappe à toute géométrie. Au sein de cette entropie, ses « Villes spatiales » se donnent comme une « configuration erratique ».

that architecture was construction, qualifying anything not directly related to it as utopian and banishing all production without purpose from written works on the history of contemporary architecture. The anathema placed on this architecture accused of being idealistic reached its apex in the post-war period with the historian Manfredo Tafuri, who denounced “the utopia of Enlightenment architecture,” condemning architecture’s utopian retreat from or denial of reality.

In the 1960s, a movement of architects whom the art critic Germano Celant dubbed “radicals” advocated an iconoclastic and subversive attitude, in opposition to the extreme rationalism and functionalism of the post-war period. “Everything is architecture,” the architect Hans Hollein declared in 1963. Thus, architecture was no longer merely a spatial practice but an attitude, a concept. The radical architects denied any sort of utopian aspiration, and claimed they were seeking “absolute realism.” The effectiveness of architecture lay in the intellectual sphere of the project, in its critical capacity to confront the world. The theoretical role of architecture was, therefore, no longer one of negation but of contestation. Architecture had to become the vector of much vaster change. Freeing the individual, changing the environment, intervening in the very material of the real by developing new creative behaviors, acknowledged a new way of using the world, one marked by the coexistence of heterogeneous spatialities and the relegation of formal systems far removed from the Tafurian conception of utopia as a retreat from the world.

Most experimental architects of the 1960s and 1970s in Europe, the United States and Japan were not proposing utopias but rather were advocating empirical projects, rooted in reality. They sensed early on the emerging traumatic geography of today’s world, forewarned of the advent of the “global village” (*New Babylon* by Constant in 1958), the demographic explosion, the shrinking availability of land and mass population migrations due to war and natural catastrophes. In the early 1960s, Yona Friedman predicted the “disintegration of great organizations,” fearing the inexorable development of a “poor world.” He saw Europe as a contiguous urban territory, a “city-continent.” For Friedman, space is irregular and escapes all geometry. Within this entropy he describes, his “spatial cities” appear as “erratic configurations.”

There are architects who take the city as their favorite testing ground, aspiring to communicate their project to the greatest number. Yona Friedman is one such example, with his didactic urban manuals. A kind of urban activism took the form of public interventions (UFO) or ephemeral installations (in Austria, Haus-Rucker-co, Coop Himmelb(l)au). The housing crisis of the post-war period is echoed in these experiments. In Italy, in a reaction against the dehumanized Milan of the 1970s, Ugo La Pietra re-appropriated worn and discarded objects which he recycled into poor man's architecture. The contemporary artistic movements—land art, *arte povera*, body art, etc.—raised similar issues linked to concepts of environment and entropic territory.

These radical architects proclaimed the “end of architecture” as an instrument of political alienation and as a system of representation. Form lost its legitimacy. Andrea Branzi (Archizoom) designed *Non-Stop City* (1969), a “city without architecture,” an air-conditioned parking garage or inhabitable furniture; Friedman's “spatial cities” are an infrastructure that serves as a support for movement. Here, as Nicholas Frank writes, architecture is no longer an image “of pictorial or technical representation” because of its continual transformation through usage. Thereafter, architecture accepts its entropy, which places it in another register of reality. This loss of representation also led to the loss of the architectural maquette as model. For Frank, with Friedman “the model for his building is the building itself.” The maquette is no longer a model or mimetic representation, just as architecture freed itself from the figurative object.

In the 1960s, Andrea Branzi acknowledged this dematerialization of the physical world into an electronic society of services. He advocated incompleteness in architecture, which disappears as a unitary system or scale of measure for a world fracturing and splintering into a multitude of communication networks. Thus, the binary relation of form and function, which served as the foundation for the entire history of architecture, loses its meaning in the digital age of the computer, which only depends on usage. Now, architecture can be no more than “enzymatic,” “weak,” deprived of form. This value of usage derives from a new transitivity of architecture as critical project. In 1973, for the Triennale of Milan, for which he served as curator, Ettore Sottsass asked artists and architects not to produce objects. At that time,

Des architectes font de la ville leur terrain privilégié d'expérimentation, aspirant à communiquer leurs projets au plus grand nombre, ainsi Yona Friedman avec ses manuels didactiques d'urbanisme. Une forme d'activisme urbain s'exprime à travers des interventions publiques ou des installations éphémères (UFO ; Haus-Rucker-co, Coop Himmelb(l)au). La crise de l'habiter traverse ces expériences. En Italie, en réaction contre le Milan déshumanisé des années 1970, Ugo La Pietra se réapproprie des objets usagés qu'il recycle pour ériger des architectures pauvres. Les mouvements artistiques contemporains – *land art*, *arte povera*, *body art*, etc. – partagent des questionnements similaires liés aux notions d'environnement, de territoire entropique.

Ces architectes radicaux proclament la « fin de l'architecture » comme instrument d'aliénation politique et système de représentation. La forme perd sa légitimité. Andrea Branzi (Archizoom) conçoit *Non-Stop City* (1969), « ville sans architecture », parking climatisé ou mobilier habitable ; les « Villes spatiales » de Friedman sont une infrastructure qui sert de support aux déplacements. Comme l'écrit Nicholas Frank, il n'y a plus ici d'image de l'architecture, « de représentation picturale ou technique » puisqu'il y a une continuelle transformation par l'usage. L'architecture accepte désormais son entropie qui l'inscrit dans un autre registre de réalité. Cette perte de la représentation entraîne aussi celle de la maquette comme modèle. Pour Nicholas Frank, chez Friedman « le modèle de son bâtiment est le bâtiment lui-même ». La maquette n'est plus modèle ou représentation mimétique, de même que l'architecture s'est affranchie de l'objet figuratif.

Dès les années 1960, Andrea Branzi acte la dématérialisation du monde physique dans une société électronique de services. Il revendique une incomplétude au sein de l'architecture qui disparaît comme système unitaire ou échelle de mesure d'un monde désormais fracturé et démultiplié en réseaux communicationnels. La relation binaire de la forme et de la fonction qui a servi de fondation à toute l'histoire de l'architecture perd de son sens à l'époque numérique de l'ordinateur qui ne dépend que de l'usage. L'architecture ne peut plus être qu'« enzymatique », « faible », dépourvue de forme. Cette valeur d'usage relève d'une nouvelle transativité de l'architecture comme projet critique. En 1973, pour la Triennale de



he ceased all architectural production to build precarious constructions in the desert, which he then photographed as a conceptual artist. The horizontality of present time and action, and its inscription in everyday life, replaced the model and measurement. Art, architecture and design were converging toward the same aspiration: a rethinking of the social and political space.¹

Following these ultimate avant-gardes of the 1960s and 1970s, the works of artists referring to architecture reconnected with an archetypal vision of architecture in the post-modern scene of the 1980s. In the early 1980s, the Düsseldorf School (Ludger Gerdes, Reinhard Mucha, Wolfgang Luy and Thomas Schütte) understood the model as a *denkmodell* (a model for thinking) with an epistemological scope. Their works took on the appearance of architectonic models aspiring to neutrality and an objective dimension. A collective medium, the model became a participant in an attempt to rehabilitate public art.

What explains the plethoric recourse to architecture in art today? And which architecture is involved? Reference to the so-called “utopias” of the 1960s, from Archigram to Superstudio, led to a post-Pop artistic practice that exacerbated the rhetoric of the image. Architecture appears as an iconic substratum, a sort of commonplace. Spatial narrations reference the work of Dan Graham or Robert Smithson through the concept of entropy and of temporal reversion. Many works make use of architecture through its artifact, the maquette, as model object, referring to image architecture, often engaged in a process of subjectification.

The discursive field of the model echoes the notion of dwelling, a space both private and public, between contextualization and individuation. The reversibility of the architectural model, between projection and abstraction, nurtures a utopian reconstruction of the land, drawing upon radical architecture. The model functions as an object of transference, opening toward multiple referential fields (architecture, cinema, literature, etc.). This process of absorption is sometimes ambiguous. Thus, for example, Yona Friedman’s concept of self-planning, which evacuates form and relies on the transformational capacity of users, was assimilated with “povertà” architecture or, at best, with installation art, detached from social and political issues. Had utopia become a new iconography?

Milan dont il est commissaire, Ettore Sottsass demande aux artistes et architectes de ne pas produire d’objets. À cette époque, il cesse d’ailleurs toute production architecturale pour dresser dans le désert des constructions précaires qu’il photographie ensuite comme un artiste conceptuel. Au modèle et à la mesure, se substituent l’horizontalité du temps présent, l’action et son inscription dans le quotidien. Art, architecture, design convergent dans une même aspiration à repenser l’espace social et politique¹.

Après ces ultimes avant-gardes des années 1960-1970, les œuvres d’artistes se référant à l’architecture vont renouer sur la scène post-moderne des années 1980 avec une vision archétypale de l’architecture. Au début des années 1980, l’École de Düsseldorf (Ludger Gerdes, Reinhard Mucha, Wolfgang Luy, Thomas Schütte) appréhende la maquette comme un *denkmodell* (modèle à penser) à la portée épistémologique. Leurs œuvres prennent l’apparence de modèles architectoniques aspirant à la neutralité et à une dimension objective. Médium collectif, la maquette participe alors d’une tentative de réhabilitation d’un art public.

Comment expliquer aujourd’hui le recours pléthorique à l’architecture dans l’art ? Et de quelle architecture s’agit-il ? La référence aux dites « utopies » des années 1960, d’Archigram à Superstudio, a débouché sur une pratique artistique post-pop qui exacerbe une rhétorique de l’image. L’architecture apparaît comme un substrat iconique, une sorte de lieu commun. Les narrations spatiales convoquent l’œuvre de Dan Graham ou de Robert Smithson à travers la notion d’entropie et de réversion temporelle. De nombreuses œuvres recourent à l’architecture à travers son artefact, la maquette, comme objet modèle, pour aboutir à une architecture image, souvent soumise à un processus de subjectivation.

Le champ discursif de la maquette renvoie à la notion d’habiter, à un espace à la fois privé et public, entre contextualisation et individuation. La réversibilité de la maquette d’architecture, entre projection et abstraction, alimente une reconstruction utopique du territoire qui puise dans l’architecture radicale. La maquette opère à la façon d’un objet de transfert ouvrant sur de multiples champs référentiels (architecture, cinéma, littérature, etc.). Cette démarche

d’absorption est parfois sujette à caution. Ainsi, par exemple, le concept d’autoplanification de Yona Friedman qui évacue la forme et s’appuie sur la capacité transformationnelle des usagers, se voit assimilée à de l’architecture « pauvre » ou au mieux, à un art d’installation détaché de questionnements sociaux et politiques. L’utopie dans l’art serait-elle devenue une nouvelle iconographie ?

L’architecture moderne fait également office de référent dans des œuvres qui détournent l’image de bâtiments célèbres, de Le Corbusier (Villa Savoye, etc.) à Mies van der Rohe, à travers une démarche de mise en abyme de l’image d’architecture. Ce champ citationnel sert d’infrastructure sémantique à l’œuvre. Aux pratiques conceptuelles en prise avec l’hétérogénéité du réel, a fait place un signe architectural tautologique, ne valant que pour lui-même, se répétant indéfiniment. Loin de l’engagement politique des années 1960-1970, l’architecture dans la pratique artistique actuelle coïncide avec sa représentation mimétique.

Certaines appropriations de l’architecture dans le champ de l’art instaurent cependant une forme de déconstruction analytique des systèmes de représentation. Aurélien Froment a mis en scène avec humour une utopie aphasique et désertifiée dans la vidéo *The Apse, the Bell and the Antelope / L’abside, la cloche et l’antilope* (2005) où le projet de ville, Arcosanti, de Paolo Soleri, en plein désert de l’Arizona, n’est visible qu’à travers la gestuelle d’un guide, qui le désigne dans l’espace sans que le mot et la chose ne parviennent à se rejoindre. Il devient ainsi presque inutile de savoir si Arcosanti relève ou non de l’utopie d’un architecte. L’architecture se donne dans une temporalité sans fin, comme un objet à jamais inachevé dont la complexité échappera toujours à la description et aux démonstrations de la forme. D’autres démarches se libèrent de l’espace géométrique, ainsi Tomàs Saraceno qui, dans le sillage des *Villes aériennes* (1908) de Wenzel Hablik et de Buckminster Fuller, aborde l’art et l’architecture comme des localités migratoires, une « machine atmosphérique » qui véhicule l’utopie d’un espace-temps commun.

Dans l’exposition *Spatial City: An Architecture of Idealism*, une même déconstruction de la représentation investit la démarche de Jordi Colomer, artiste et architecte de formation. Adeptes des films expressionnistes et de la « grammaire logique » de Jean-Pierre Brisset,

Modern architecture also serves as a referent in the artistic practice that re-appropriates the image of famous buildings, by Le Corbusier (Villa Savoye, etc.) or Mies van der Rohe, through the technique of *mise-en-abyme* (image within an image) of the architectural image. The field of citation serves as the semantic infrastructure for the work of art. A tautological architectural sign with value only for itself—and endlessly repeated—displaces conceptual practices grappling with the heterogeneity of the real. Far from the political engagement of the 1960s, architecture in artistic practice coincides with its mimetic representation.

However, some appropriations of architecture in the field of art establish a form of analytical deconstruction of the systems of representation. The artist Aurélien Froment humorously staged an aphasic and deserted utopia in the video *The Apse, the Bell and the Antelope / L’abside, la cloche et l’antilope* (2005), in which Arcosanti, Paolo Soleri’s project for a city in the middle of the Arizona desert, is only visible through a guide’s gestures, which indicate the object in space without the word for the thing ever being connected with it. Thus, it becomes irrelevant to know whether or not Arcosanti is about an architect’s utopia. Architecture is seen through a temporality without end, as an object forever unfinished whose complexity will always defy description and demonstrations of form. Other approaches are free of geometric space, such as that of Tomàs Saraceno, who, in the wake of the *Flying Cities* of Wenzel Hablik (1908) and of Buckminster Fuller, tackles art and architecture as migratory locations, an “atmospheric machine” that conveys a utopia of a shared space-time.

In *Spatial City: An Architecture of Idealism*, the approach of Jordi Colomer, an artist and architect by training, possesses the same sort of deconstruction of the order of representation. An expert on expressionist films and the “logical grammar” of Jean-Pierre Brisset, Colomer, in the video *Anarchitekton* (2002-2004), replays the present instant in a continuous loop, like a silent movie that is endlessly rewound. His models are simple objects in cardboard, carried about by a character who wanders the outskirts of cities. Colomer returns the maquette to its status as a tautological sign, but also to a fictitious element in an urban scenario where it reveals itself as powerless to reconstruct the city. Urban drift and abandonment are joined through



an image of architecture that disintegrates into a mere stage prop, fallen scraps of a representation that has lost its heroic character.

For artist and architect Didier Faustino, architecture is a hybrid and mutant body. His *One-Square-Meter House* (2003) reveals an ambiguity between model and prototype, object and architecture. An impossible feat, dwelling in one square meter; this maximalist work dashes utopias and functionalist systems alike. Molded in plastic material like an industrial object, the tower displays a false modernist transparency, exposing a nightmarish dwelling in which it is impossible to lie down, not unlike the “matchstick” buildings of Hong Kong. The repetition of towers weaves a hypnotic urban landscape, referring to both the isotropic space of Ludwig Hilberseimer’s cities, the inspiration for Superstudio’s *Histogrammes*, and the megacities of Asia. Here, references to modernism, its hygienic focus, minimum living space and standardized modules, telescope with the “utopias” of the 1960s, megastructures, aggregates of capsules and infinitely expanding systems of pods. For Faustino, architecture is not an envelope surrounding us: we are immersed in its attractive / repulsive, inchoate material; in a new form of corporality in which the intimate is not defined as withdrawal into oneself but as a way of engaging with one’s body to defeat architecture’s systems of power and degradation, considered as a world “outside oneself” or a totalitarian world.

For Bertrand Lamarche, architecture is grasped through the dystopia of the field of vision. Here, the analogical dimension of the maquette is disturbed by its transformation into a viewing machine, between Marcel Duchamp and László Moholy-Nagy. In *Autobrouillard* (2003), architecture becomes a poetic-transgressive mechanism in the manner of Raymond Roussel in his *Locus Solus*. The model redraws the entropic contours of an urban landscape and becomes an activator of empirical phenomena through the simulation of tornadoes, vortices, fog... The model is a system for refracting identities, simulating a mimetic representation of the object, a narration of dwelling. But it is a *naked* model, without paradigm, which projects nothing, transforming the architectural “model” and its analogical mode of representation into an “atmospheric machine.”

The permutability of identities, of the object and of its representation, projection in its literal sense,

Colomer, dans la vidéo *Anarchitekton* (2002-2004), rejoue continuellement l’instant présent comme dans un film muet qui ne cesse de se rembobiner. Les maquettes y sont des objets pauvres en carton, arborées par un personnage qui déambule en périphérie des villes. Colomer renvoie la maquette à son statut de signe tautologique, mais en fait aussi un élément fictionnel dans un scénario urbain où celle-ci s’avère impuissante à re-construire la ville. Dérive et déshérence urbaine se rejoignent à travers une image de l’architecture qui se délite en accessoire de théâtre, oripeaux déchus d’une représentation qui a perdu son caractère héroïque.

Pour Didier Faustino, artiste et architecte, l’architecture est un corps hybride et mutant. *One-Square-Meter House* (2003) véhicule un statut indéfinissable entre maquette et prototype, objet et architecture. Tour impossible à habiter d’un mètre carré, cette œuvre maximaliste met à mal tant les utopies que les systèmes fonctionnalistes. Moulée dans un matériau plastique tel un objet industriel, cette tour exhibe une fausse transparence moderniste qui débouche sur un habitat cauchemardesque où il est impossible de s’allonger à l’instar des immeubles « allumettes » de Hong Kong. La répétition des tours trame un paysage urbain hypnotique, renvoyant autant à l’espace isotrope des villes de Ludwig Hilberseimer qui avaient inspiré les *Histogrammes* de Superstudio qu’aux mégapoles asiatiques. Ici, les références au modernisme, à son hygiénisme, son habitat minimum et ses modules standardisés se télescopent avec les « utopies » des années 1960 : mégastructures, agrégats de capsules et système de croissance à l’infini de cellules. Pour Faustino, l’architecture n’est pas une enveloppe au-dehors de nous : nous sommes immergés dans sa matière inchoative à la fois attractive et répulsive, dans une nouvelle forme de corporalité où l’intime n’est pas le repli sur soi mais une manière de s’engager avec son corps pour déjouer les systèmes de pouvoir et d’aviissement véhiculés par l’architecture comme représentation d’un monde « hors soi » ou totalitaire.

Chez Bertrand Lamarche, l’architecture s’appréhende à travers la dystopie du champ de vision. Ici la dimension analogique de la maquette est perturbée par sa transformation en machine de vision, entre Marcel Duchamp et László Moholy-Nagy. Dans *Autobrouillard* (2003),

l’architecture se mue en une mécanique poético-transgressive à la manière de Raymond Roussel dans *Locus Solus*. La maquette redessine les contours entropiques du paysage urbain et devient un activateur de phénomènes empiriques à travers la simulation de tornades, de vortex, de brouillard... La maquette est un dispositif de réfraction des identités, simulant une représentation mimétique de l’objet, une narration de l’habiter. Mais c’est un modèle *nu*, sans paradigme, qui ne projette plus rien, opérant une transformation du « modèle » d’architecture et de son mode analogique de représentation en « machine atmosphérique ».

La permutabilité des identités, de l’objet et de sa représentation, comme la projection au sens littéral, habitent la ville générique, koolhaasienne *Shedding Identity (Identité permutable, 2005-2006)* de Kristina Solomoukha. Stéphanie Nava transforme quant à elle la Cité radieuse, l’Unité d’habitation de Le Corbusier à Marseille en « espèce de mobilier » (*L’hypothèse d’une certaine interprétation, 2001*). L’histoire de l’architecture se domestique et s’anthropomorphise. L’ambiguïté de cet objet architectonique ou de cette architecture domestique pose la question du statut paradigmatique de l’architecture. Les jeux de construction des artistes s’élaborent ainsi à partir des valeurs d’identification de l’architecture. Dispositif de miniaturisation, la maquette reconduit dans la pratique artistique une modalité de construction générique de l’espace.

Quels enjeux pourraient partager aujourd’hui l’art et l’architecture ? La « Ville spatiale » était une construction ouverte et entropique. Les recherches urbaines stochastiques de Yona Friedman puisaient dans le monde scientifique. Si l’art actuel entretient un rapport mimétique ou métaphorique à l’architecture, l’architecture de recherche tend à s’affranchir des questions figuratives en explorant les dynamiques processuelles des systèmes vivants. Ces architectes envisagent l’architecture comme une enveloppe morpho-écologique, un organisme interactif, une « architecture sans architecture »². L’architecture de recherche revendique ainsi une nouvelle matérialité, entre infrastructure et génétique. L’art et l’architecture partageront-ils bientôt la même sémiosphère, le même territoire entropique ?

Marie-Ange Brayer est directrice du *Frac Centre à Orléans, France*.

inspires the generic, koolhaasian city in Kristina Solomoukha’s *Shedding Identity (Identité permutable, 2005-2006)*. Stéphanie Nava transforms the representation of Le Corbusier’s Cité Radieuse, the Unité d’habitation in Marseille, into a “sort of furniture” (*L’hypothèse d’une certaine interprétation, 2001*). The history of architecture becomes domesticated and anthropomorphized. The ambiguity of this architectonic object, of this domestic architecture, raises the question of the paradigmatic status of architecture. Artists’ games with construction thus develop from the values of architecture’s identity. A system of miniaturization, the model leads in practice to a generic modality for the construction of space.

What challenges would art and architecture share today? The “spatial city” was an open and entropic construction. Yona Friedman’s stochastic urban research drew on the scientific world. While contemporary art maintains a mimetic or metaphoric relationship with architecture, architecture has freed itself from figurative issues by exploring the processual dynamics of living systems. There are many architect-researchers today who view architecture as a morpho-ecological skin, an interactive organism—“architecture without architecture.”² Thus, research architecture advocates a new materiality, between infrastructure and genetics. Will art and architecture soon come to share the same semiosphere, the same entropic territory?

Marie-Ange Brayer is the director of *Frac Centre in Orleans, France*.

NOTES

1. Marie-Ange Brayer (under the dir. / sous la dir.), *Architectures expérimentales 1950-2000. Collection du Frac Centre, Orléans, HYX, 2003*.

2. The title of this essay is drawn from *A Theater without Theater*, an exhibition at the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) in 2007. / Le titre de cet essai s’inspire de l’exposition *A Theater without Theater*, Barcelona, MACBA, 2007.

Residency: Philippe Durand

Artiste en résidence

Allison Peters Quinn



The Hyde Park Art Center aims to connect artists to a broad creative community both to challenge them to experiment with new concepts and techniques, and to demystify contemporary artists and their process for the public. It does this in part by inviting artists, such as French photographer Philippe Durand, for residencies. The intention of the residency program is to encourage research and development of artwork that challenges the growth of an idea or technique in the artist's practice.

The three-week residency in the summer of 2010 provided Durand with the opportunity to continue his exploration of transportation systems by developing a new body of work originating in his interest in Chicago's commuter culture and complex network of highways, railroads and other paths of travel. At the same time, Durand actively immersed himself in the Art Center's community of students, artists, visitors and neighborhood residents, which fostered many interesting conversations about politics, culture and art. Building on his work in cities such as Los Angeles, Havana, and Beirut, Durand focused his lens on the Chicagoland area to produce a new series of photographs called *Rust and Flowers*.

Chicago's transportation system is the second largest in the United States, serving a population of over 10 million people. According to a 2008 study, 2 million trips are taken daily by people using public transit (bus and train), 3.4 million by those biking or on foot, and millions more by car. In 2005, the US Census Bureau noted that Chicagoans had the second longest commute in the United States. *Rust and Flowers* surveys the conditions of urban mobility while questioning the global repercussions and personal sacrifices required to maintain that mobility.

For fifteen years, Durand has photographed cars in the built and natural environment. He is fascinated by the ways in which public space is occupied, organized and altered by man and

Le Hyde Park Art Center a pour but de mettre les artistes en lien avec une vaste communauté culturelle, d'une part pour les inciter à expérimenter de nouvelles techniques et à renouveler leurs approches, d'autre part pour familiariser le public avec les artistes contemporains et leurs façons de travailler. C'est à cette fin, parmi d'autres, que des artistes sont invités en résidence, comme ce fut le cas du photographe français Philippe Durand. L'objectif du programme de résidence est d'encourager la recherche et l'élaboration d'œuvres d'art qui mettent en jeu le développement d'idées ou de techniques nouvelles dans la pratique de l'artiste.

Cette résidence de trois semaines au cours de l'été 2010 a permis à Philippe Durand de poursuivre son exploration relative aux moyens de transport et d'élaborer une nouvelle série d'œuvres qui ont pour point de départ son intérêt pour la culture des transports interurbains et pour l'intense réseau des autoroutes, voies ferrées et autres moyens de transport dans l'agglomération de Chicago. Parallèlement, Philippe Durand a activement pris part à l'importante communauté d'étudiants, d'artistes, de visiteurs et de riverains qui fréquentent le centre d'art (HPCA), ce qui a déclenché un grand nombre de conversations passionnantes autour de la politique, de la culture et de l'art. Après avoir travaillé sur des villes comme Los Angeles, La Havane et Beyrouth, Philippe Durand a pointé son objectif sur la région de Chicago afin de produire une nouvelle série de photographies intitulée *Rust and Flowers*.

Par sa taille, le réseau de transport de Chicago est le deuxième des États-Unis. Il dessert une population de plus de 10 millions d'habitants. D'après une étude publiée en 2008, on dénombre chaque jour 2 millions de trajets sur le réseau public (bus et train), 3,4 millions à pied ou en vélo, et plusieurs millions en voiture. Selon le recensement de 2005, les habitants de Chicago arrivent en seconde position pour le temps de transport quotidien aux États-Unis. *Rust and Flowers* examine les conditions de cette mobilité urbaine, tout en s'interrogeant sur les répercussions globales et les sacrifices personnels que nécessitent tous les jours de tels déplacements.

Depuis quinze ans, Philippe Durand photographie des voitures, dans des sites naturels autant que dans des sites hyperurbains. Il est fasciné par la manière dont

l'espace public est occupé, organisé et transformé par l'homme et par la nature. Au cours de sa résidence au centre d'art, il a exploré le territoire de Chicago en parcourant les principales artères de transport de la ville pour en capturer ce qu'il nomme « l'état des choses » — ce point de rencontre entre le bâti urbain et le désir de vie de la nature. Ses images nous forcent à nous arrêter un instant pour réfléchir aux trajets que nous faisons chaque jour. Comment l'espace public dans lequel nous vivons est-il défini par nos déplacements ? En prise directe avec les sujets et les thèmes abordés dans *Spatial City: An Architecture of Idealism*, les photographies de Philippe Durand ajoutent un niveau de compréhension pragmatique à la vision idéaliste de l'architecture de Yona Friedman, en montrant comment les gens doivent adapter leur façon de se déplacer dans la ville moderne.

Comme l'on s'y attendait, le séjour de Philippe Durand a aussi fortement stimulé la communauté artistique de Chicago. Au cours de sa résidence, l'artiste français a rencontré des étudiants de l'université de Chicago, des étudiants en photographie du centre d'art, ainsi que de nombreux artistes et commissaires d'exposition de Chicago. Les visiteurs du Hyde Park Art Center furent invités à venir le voir de manière informelle pendant ses heures de travail pour discuter avec lui de ses recherches et de ses techniques, et furent conviés aux portes ouvertes de son atelier pendant lesquelles furent présentés six tirages moyen format en couleur et une vingtaine de petits formats. L'aboutissement du travail de Philippe Durand a donné lieu à une série de tirages réalisés en collaboration avec l'éditeur Chicago's Blackpoint Editions, Ltd. En complément de l'exposition *Spatial City*, une photographie murale grand format tirée de la série *Rust and Flowers* et conçue spécialement pour l'espace du Hyde Park Art Center a été présentée sur place, du 24 octobre 2010 au 20 mars 2011.

Allison Peters Quinn est directrice des expositions au Hyde Park Art Center et commissaire associée de *Spatial City*.

nature. While in residence at the Art Center, Durand explored Chicago's terrain, traversing the city's main transportation arteries to capture what he calls "the state of things"—the moment when man's urban design and nature's desire meet. His images ask us to stand still for a moment to reflect on the paths we make on a daily basis. How does our travel define the public space we live in? In direct relation to the issues and topics addressed in *Spatial City: An Architecture of Idealism*, Durand's photographs add a layer of pragmatic understanding of how people must adapt to navigate the modern city to Yona Friedman's idealistic notion of architecture.

As expected, Durand's residency also invigorated Chicago's artistic community. During his stay, Durand met with students from the University of Chicago, with Art Center photography students, and with many Chicago-based artists and curators. Hyde Park Art Center visitors were invited to drop in informally and discuss the artist's research and techniques during his studio hours and at an Open Studio event where he displayed six medium format color prints and nearly 20 smaller prints. Durand's research culminated in a set of prints produced in collaboration with Chicago's Black Point Editions. A large site-specific photographic mural from Durand's *Rust and Flowers* series, a coda to the *Spatial City* exhibition, was on view at the Art Center from October 24, 2010 to March 20, 2011.

Allison Peters Quinn is director of exhibitions at the Hyde Park Art Center and an associate curator of *Spatial City*.





Museum of Contemporary Art Detroit – MOCAD



Notes on the Moire House (Or, “Urbanism” for Emptying Cities)

Notes sur la Maison moirée
(ou un « urbanisme » pour des villes bientôt vides)

Gean Moreno / Ernesto Orozo

1. Density and congestion have been urbanism’s greatest problems in the last few decades. The demographic explosions of the new megapolises strain the conceptual tools of the discipline, surpass the scope at which it usually works, and disregard the orderly patterns that give it a solid foothold. But urbanism may have recently been surprised by a different and recurrent but low-key problem that has taken on new dimensions—a problem that is the very opposite of what the field may have thought its coming challenges would be: a potential demographic emptying of cities due to recent housing crises and the waves of foreclosures, evictions and business shutdowns that they have unleashed. Certain cities are on the verge of becoming vacant. Detroit is, of course, the paradigmatic case. Andrea Branzi has spoken of the over 2 million square meters of unused office space in Tokyo as comprising an aboveground empty doppelgänger of that city.¹ Various neighborhoods in Miami—our theater of operations—are halfway to becoming ghost towns. Blocks and blocks of single-family houses are boarded up. Entire condo towers are empty. Once bustling business areas are falling idle. Emptying cities put new demands to urbanism.

2. When neither time nor the resources are available for long-term strategies, one has to start thinking less in terms of implementation than of suspension, less of rewriting codes than of clearing paths. One has to ride available waves (new or previously undervalued behavioral patterns), find loopholes, disregard protocols, disempower bureaucracies, loosen demands. If this has to do with urbanism at all, it would be a tactical and aleatory version—an urbanism that, invoking what Michel de Certeau calls *tactics*, involves actions and modes of behavior that function without relying on a legitimizing

1. Les plus grands problèmes auxquels l’urbanisme a été confronté ces dernières décennies sont la densité et la congestion. L’explosion démographique des nouvelles mégapoles met à l’épreuve les outils conceptuels de la discipline, en dépassant le champ habituel de son intervention et en ignorant les modèles d’organisation qui lui fournissent un ancrage solide. Mais un problème différent et récurrent, quoique discret, a surpris récemment l’urbanisme en prenant de nouvelles dimensions. Ce problème, diamétralement opposé aux défis auxquels la discipline pensait devoir faire face à l’avenir, est celui de villes qui se vident de leurs habitants suite aux récentes crises du logement et aux vagues de saisies d’expulsions et de fermetures d’entreprises qu’elles ont entraînées. Certaines villes sont en passe de se trouver vacantes. Le cas paradigmatique en est bien entendu Detroit. Andrea Branzi parle d’espaces de bureaux inoccupés à Tokyo de plus de 2 millions de mètres carrés comme d’un sosie vide en superficie de la ville¹. Plusieurs quartiers de Miami, notre théâtre d’opérations, sont en bonne voie pour devenir des villes fantômes. Des maisons individuelles par rues entières sont condamnées avec des planches. Des tours d’habitations sont intégralement vides. Des zones d’activité autrefois très animées tournent au ralenti. Les villes qui se vident posent de nouvelles exigences à l’urbanisme.

2. Quand ni le temps ni les moyens ne sont disponibles pour développer des stratégies à long terme, on doit commencer à penser en termes de suspension plutôt que de mise en œuvre, il s’agit de dégager des pistes plutôt que d’écrire de nouveaux codes. Il faut surfer sur des vagues déjà existantes (des modèles comportementaux nouveaux et sous-évalués jusqu’à présent),

trouver des failles, ignorer les protocoles, échapper aux bureaucraties, assouplir les exigences. Si tout ceci a un lien quelconque avec l’urbanisme, il s’agit d’une version tactique et aléatoire de cette discipline qui, en invoquant ce que Michel de Certeau appelle des *tactiques*, impliquerait des actions et des comportements fonctionnant sans le relais d’une institution qui les légitimerait². Cet urbanisme utiliserait simplement de manière opportuniste la situation produite par les pratiques officielles comme des infrastructures temporaires à partir desquelles déclencher des éléments performatifs inattendus. (Les tactiques sont des tentatives pour trouver, au sein des cadres réglementaires, des brèches dans lesquelles se glisser).

3. L’urbanisme a été formulé principalement, et peut-être de manière inconsciente, avec l’idée d’une économie en croissance. Des salaires et des marges bénéficiaires qui suivent ou même dépassent le coût de la vie et des taux d’inflation en augmentation soutiennent, et peut-être même requièrent, une ville conçue comme une série de zones distinctes : des zones résidentielles, des zones commerciales, des zones de loisirs, des zones touristiques. Mais quand la croissance de l’économie cesse, cette ville cloisonnée s’effondre. Les travailleurs licenciés ne peuvent plus rembourser leur emprunt sur leur logement de banlieue, ils ne peuvent plus faire face aux frais de carburant en rapide augmentation pour se déplacer, les entreprises ne faisant plus de bénéfices doivent fermer, et les sites touristiques désertés se détériorent rapidement. La ville doit être renégoiée comme une collection de zones indistinctes : une maison devient un restaurant tous les jours au moment du déjeuner ; un ancien commerçant répare maintenant des voitures dans son garage ; l’arrière-cour du boucher qui travaille à temps partiel au supermarché du coin devient un petit établissement de salaison de jambons (il chaparde des cuisses de porc à la fin de sa journée de travail). C’est une ville aux contours flous.

4. Comme les exemples ci-dessus le suggèrent, la ville confrontée à la menace de devenir une ville fantôme dispose déjà d’une série de logiques qui empêchera peut-être les mauvaises herbes de s’installer. Ces logiques tactiques sont bien

institution.² It would merely employ, opportunistically, the ground that official practices produce as temporary support structures from which to unleash unexpected performative elements. (Tactics are efforts to find the tears in regulatory frameworks and slip through them.)

3. Urban planning has mostly been couched, perhaps unconsciously, in the notion of growing economies. Salaries and profit margins that keep up with or exceed increasing costs of living and inflation rates sustain a city (perhaps even demand a city) conceivable as a series of distinct zones: residential zones, commercial zones, leisure zones, tourist zones. But once economies cease to grow, this partitioned city falls apart. Laid-off workers can’t continue to pay the mortgage on their suburban homes or the steep commuting gas bills, businesses without profit can’t stay open, empty tourist sites quickly deteriorate. The city has to be renegotiated as a collection of zones of indistinction: a house becomes a restaurant during lunch hour every day; a former shop owner now fixes cars in his garage; the backyard of the local supermarket’s part-time butcher becomes a small ham-curing establishment (he pilfers pork legs at the end of his shift). It’s a city of blurred edges.

4. As the examples just mentioned suggest, the city, facing the condition of a ghost town, already has a series of logics that may help keep the tumbleweeds from rolling in. These tactical logics are, of course, what urbanists often dismiss and discredit. They are the work of immigrants applying rudimentary knowledge from their backward countries to the “advanced” cities of the West; they are the poor or those on the way to poverty *merely* appealing to a basic survival instinct, fighting the inevitable tooth and nail. What goes unsaid is that these are efforts to respond to immediate needs and draw on ground-level and proven intelligences. Survival is an unmatched catalyst in the generation of real and innovative solutions. It fires up an intense astuteness in those for whom all guarantees have been taken off the table. It demands a rigorous honing of one’s resourcefulness. It calls for a radical pragmatism that overturns all the banal value systems to which one adheres.





5.

What we have in certain cities (or parts of them) is a race against the plywood sheets. Placed over doors and windows, they have become an easy sign to read: the home dwellers have been evicted. As they speak of the tragedy of what has occurred, these plywood sheets threaten the neighbors. The possibility that they will multiply through the area—be nailed to all the houses in their vicinity—becomes a haunting prospect. The plywood sheets may be announcing a condition that is contagious. One imagines less a slimy body that gangrene and other infections are turning to mush than a bleached-out piece of flesh, its epidermal pigments all gone, its distinctive features erased. A body blanched by an endless spread of plywood sheets. The knots and grain of the wood will become the pattern on the decorative wallpaper of a disaster that no one figured out how to avoid.

6.

In the fluid space that tactics and radical pragmatism generate, and in which they nest themselves, meanings are unstable. Objects unfurl differently at different registers and live parallel existences. The menacing plywood sheets, feared by those who have managed to keep their houses, become the walls of a kind of memory box when the real estate agency signs begin to appear, hanging from their gallows-like wooden structures. If the plywood “erases” the apertures of the houses, turning each structure into an impenetrable cube that casts a long shadow over the history of the family that has been sent away, the photograph of the smiling real estate agent, plasticized and contiguous to the bold logo of her company, is designed to erase more than just certain architectural elements. It wants to white out the difficulties that the plywood memorializes. A virtual layer of plastic smiles mantle entire neighborhoods with the shameless promise of a sunnier future.

7.

One of these tactical logics that already belongs to the city is what we call the *Moire House*. It's the house in which two or more functional fields meet. A single-family house that is, for instance, both a residential structure and a ham-curing establishment is a *Moire House*. It's not so much the house with the traditional office in it, a small room dedicated to business that doesn't impinge on the rest of the functions in the house, and which technological advances (desktop PCs,

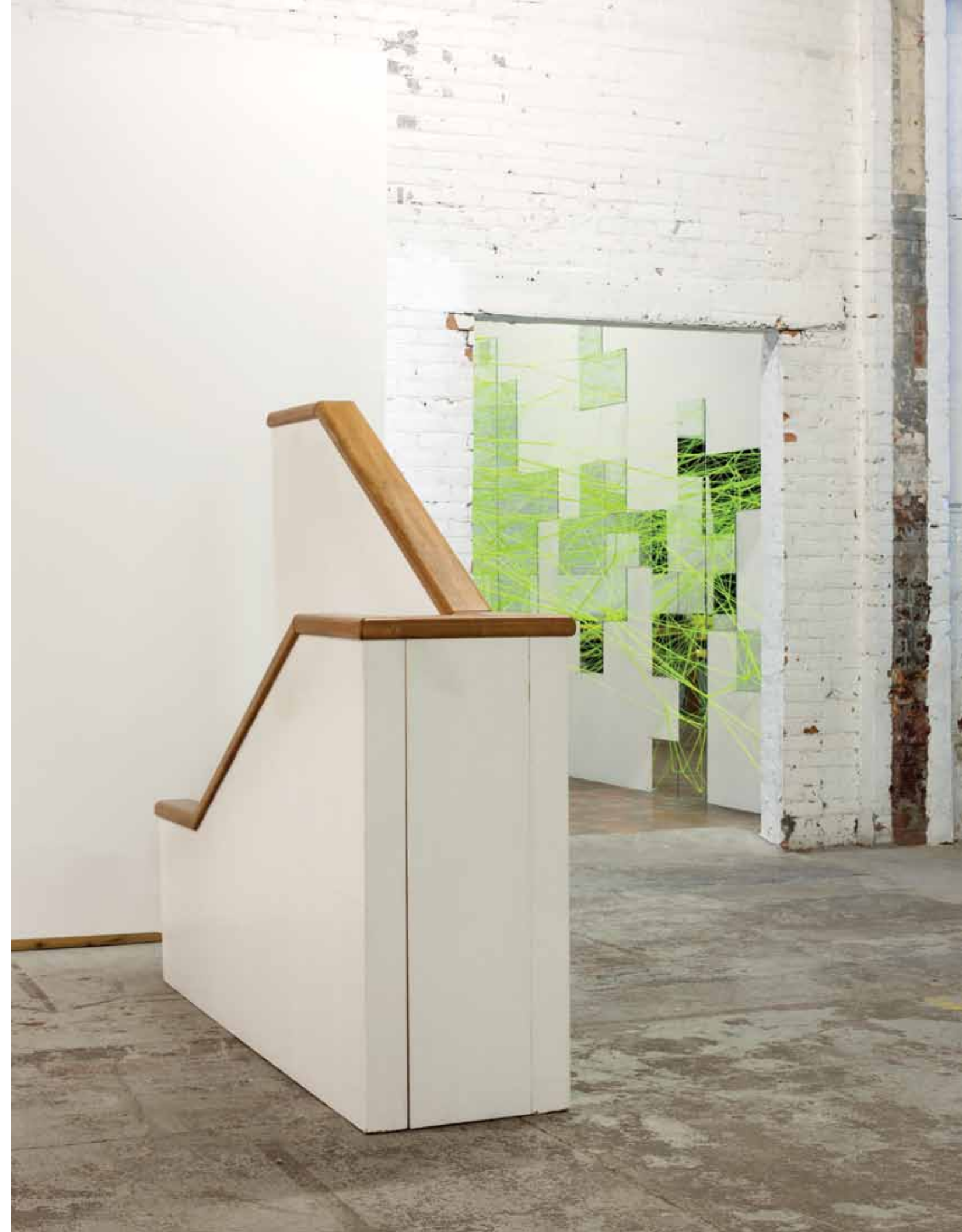
entendu celles que les urbanistes rejettent et méprisent souvent. Elles sont le travail d'immigrés ayant recours aux connaissances rudimentaires en provenance de leur pays arriéré pour les appliquer à des villes occidentales « avancées » ; il s'agit des pauvres, ou de ceux en passe de le devenir, qui font *simplement* appel à un instinct de survie élémentaire et luttent bec et ongles contre l'inévitable. Ce qui est passé sous silence, c'est qu'il s'agit de tentatives de réponse à des besoins immédiats faisant appel à une intelligence terre à terre qui a fait ses preuves. La survie est un catalyseur sans égal pour générer des solutions réelles et innovantes. Elle attise une habileté intense chez ceux à qui on a retiré toutes garanties. Elle exige que les ressources de chacun soient aiguisées de manière rigoureuse. La survie requiert un pragmatisme radical qui renverse tous les systèmes de valeurs banales auxquels on a adhéré.

5.

On peut assister dans certaines villes (ou dans certains quartiers) à une course contre les planches de contreplaqué. Quand ces dernières sont placées sur les portes et les fenêtres, elles deviennent un signe facile à déchiffrer : les occupants de la maison ont été expulsés. En révélant la tragédie qui s'est déroulée, ces planches représentent une menace pour les voisins. La possibilité qu'elles se multiplient dans le quartier, qu'elles se retrouvent clouées sur toutes les maisons aux alentours, devient une perspective obsédante. Ces planches de contreplaqué pourraient annoncer une maladie contagieuse. Ce que l'on imagine, ce n'est pas tellement un corps visqueux transformé en bouillie par la gangrène ou par d'autres infections, mais plutôt un morceau de chair décoloré, une peau ayant perdu tous ses pigments, des traits distinctifs effacés. Un corps blanchi par une progression sans fin de planches de contreplaqué. Les nœuds et le grain du bois vont bientôt devenir les motifs de tapisserie d'une catastrophe que personne n'est parvenu à éviter.

6.

Dans l'espace fluide généré par les tactiques et par le pragmatisme radical, dans lequel elles se réfugient, les significations deviennent instables. Les objets se déploient différemment sur des registres distincts et mènent des existences parallèles. Les planches de contreplaqué menaçantes — redoutées par ceux qui ont réussi



printers) have compacted and made discreet. Rather, it's the house in which at times the main residential function risks erasure, in which the tense exchange between the incompatible demands that are put on it becomes its most telling quality, its dominant marker of identity. Imagine diagramming the residential functions of a house as a pattern. Now, imagine overlaying on that a second pattern of functions usually not associated with the home—ham-curing establishment, restaurant, beauty salon, cake shop, scrap collection yard, marihuana growing house. The field of these superimposed functions, of these two patterns, would produce a Moire. A restaurant in Little Haiti that is only open during lunch hour and sits in the middle of a living room, in a house in which people still live and in which the parents have their own room and the children have their own room and the kitchen is used to cook their dinners just as much as it is used to cook lunch for dozens of customers during the day—this is a Moire House.

8. The Moire House is suggested by strangely misplaced artifacts: a large soup cauldron in a kitchen made to serve a small family; a wrought-iron gated door to a bathroom (in which, during business hours, the cashier seats); a couple of spare bedrooms fitted with agricultural equipment (hydroponic lamps, thermometers to determine humidity levels, fertilizer dispenser). It is when artifacts that respond to exigencies not usually associated with the home are found in the middle of it that one can start to recognize or imagine the Moire House.

9. The Moire House spreads. Its effects and demands radiate. The patterns of use that criss-cross inside the house project their own claims on the surrounding environment. The city's infrastructures and services—electricity, trash pickup, roadways, sidewalks—are measurably affected. Power usage increases, the demand for parking exceeds the suburban street's capacity, a growing circulation of bodies and automobiles alter the block's level of noise—these are the rings of the radiating effects of the Moire House.

10. An aerial view of the neighborhood may reveal a certain hyperactivity not only in the circulation of vehicles and bodies, but also in the accumulation of materials. The archetypal bird's-eye

à garder leur maison — deviennent les parois d'une sorte de boîte à souvenirs, lorsque les annonces des agences immobilières commencent à apparaître, suspendues à des piquets de bois, telles des potences. Si le contreplaqué « efface » les ouvertures des maisons en transformant chaque construction en un cube impénétrable jetant une longue ombre sur l'histoire de la famille qui a été renvoyée, la photographie plastifiée du sourire de l'agent immobilier à côté du logo de son entreprise fièrement déployé n'a pas simplement comme objectif l'effacement de certains éléments architecturaux. Il doit aussi gommer les difficultés commémorées par le contreplaqué. Une couche virtuelle de sourires en plastique recouvre des quartiers entiers avec la promesse éhontée d'un avenir radieux.

7. Une de ces logiques tactiques qui appartiennent déjà à la ville, c'est ce que nous appelons la *Maison moirée*. Il s'agit d'une maison dans laquelle se rejoignent deux domaines fonctionnels, voire plus. Une maison individuelle qui est, par exemple, à la fois une habitation et un établissement de salaison de jambons est une *Maison moirée*. Il ne s'agit pas tellement d'une maison comprenant un bureau classique, une petite pièce dédiée au travail qui n'empiète pas sur les autres fonctions de la maison, devenue compacte et discrète grâce aux avancées technologiques (ordinateurs, imprimantes). Il s'agit plutôt d'une maison dans laquelle la fonction résidentielle principale s'efface par moments et dans laquelle les échanges tendus entre les exigences incompatibles qui lui sont appliquées deviennent sa qualité la plus révélatrice, sa marque d'identité dominante. Imaginons que nous dessinons un premier motif qui soit le schéma des fonctions résidentielles d'une maison. Imaginons maintenant que nous superposons un deuxième motif correspondant à des fonctions qui ne sont pas normalement associées à la maison : un établissement de salaison de jambons, un restaurant, un institut de beauté, une pâtisserie, un lieu de collecte de ferraille, une serre pour la culture de marijuana. La zone constituée par la superposition de ces fonctions, de ces deux motifs, produirait une *Maison moirée*. Un restaurant dans le quartier de Little Haiti qui n'est ouvert qu'à midi, au beau milieu de la salle de séjour, dans une maison où continuent à vivre des personnes, où les parents ont une chambre et les enfants leur

propre chambre, où la cuisine est utilisée pour préparer aussi bien le repas du soir pour la famille que le repas de midi pour des dizaines de clients : voilà un exemple de *Maison moirée*.

8. La *Maison moirée* est suggérée par des objets étrangement déplacés : un gros chaudron à soupe dans une cuisine prévue pour une petite famille ; un portail en fer forgé ouvrant sur une salle de bain (dans laquelle se tient le caissier pendant les heures d'ouverture) ; quelques chambres équipées avec du matériel agricole (des lampes hydroponiques, des thermomètres pour déterminer le degré d'humidité, un distributeur d'engrais). Quand des objets liés à des besoins qui ne sont pas normalement associés à un lieu d'habitation se retrouvent en son beau milieu, c'est là qu'on commence à reconnaître ou à imaginer la *Maison moirée*.

9. La *Maison moirée* s'étend. Ses effets et ses besoins se multiplient. Les modes d'utilisation qui s'entrecroisent à l'intérieur de la maison projettent leurs propres revendications sur le milieu qui l'entoure. Les infrastructures et les services de la ville — électricité, enlèvement des ordures, chaussées, trottoirs — en sont affectés de manière notable. La consommation d'énergie augmente, les besoins en stationnement dépassent les capacités de la rue suburbaine, la circulation grandissante de personnes et de voitures augmente le niveau sonore du pâté de maisons ; ce sont les cercles des effets irradiants de la *Maison moirée*.

10. Une vue aérienne du quartier pourra révéler une certaine hyperactivité, non seulement dans la circulation des véhicules et des personnes, mais également dans l'accumulation des matériaux. La vue générale archétypale de la banlieue, avec ses jardins et ses patios, son mobilier de jardin, ses piscines, de même que l'impression d'un espace réglé et constant, telle l'image des fragments multipliés que produit un kaléidoscope, est maintenant, soudainement, obstruée. Des trous commencent à apparaître dans le motif, des éléments qui occultent la situation habituelle. Et ces trous se multiplient et grandissent. Un motif finit par se dissoudre dans un autre, ce second motif étant structuré par des absences qui prolifèrent.

view of the suburb, with gardens and patios, white outdoor furniture, pools and the feeling of settled and unchanging space—like the image of multiplied fragments that a kaleidoscope produces—is now, suddenly, interrupted. Holes begin to appear in the pattern: things that interrupt the familiar conditions one finds there. And these holes multiply and grow. One pattern eventually dissolves into another—this second one structured by proliferating absences.

In the narrow side yard of a house, metal scraps picked up throughout the city uncharacteristically begin to accumulate. The part-time butcher, aside from curing ham in the evening, also collects metal on his day off to supplement his income. He'll deliver the scraps to the junkyard when there's enough of it to make the trip worth it. It may take a while.

In a nearby neighborhood, a dry-waller, usually one of the last people called in to the construction site, brings home the leftover cinderblocks and stacks them by the A/C. Eventually, he'll sell them.

In the meantime, however, the piles of junk/construction materials/potential money grow into alien protuberances on lawns intended for careful manicuring. Weeds grow out of them. They interrupt the suburb's uniform layout. Holes in the pattern.

11. Another homeowner, on the other side of town, runs a makeshift salon in her living room. It'll stay open until the neighbors no longer tolerate the increased volume of cars as they overflow her driveway, take over her lawn, jump over to the neighbor's lawn, and eventually spill down the street and wrap around the block. The situation is aggravated by a second business: she bakes cakes. A complex system of display cases structures her family room. There's a pair of love seats between all the vitrines for the clients to sit on, and a vast library of photo albums neatly shelved. In them are images of all her previous production—a range that seduces clients into believing that they can stretch their imaginations as far as they want, and all for a reasonable price. This house, if we momentarily ignore its residential usage, is a Venn diagram of two functional business patterns: the two circles meet in the kitchen, when a cake is baking in the oven and the depilatory wax is boiling on the stove. It's an intensely olfactory intersection.



12.

Behaviors are altered by the Moire House. Work schedules change. They may no longer happen in blocks. (9 to 5 is replaced by a different set of hours or by many sets of hours.) One's schedule can easily become that of the night cleaning crews and the graveyard shift toll collectors, but it can just as easily break up into small spans of time—between breakfast and the Jerry Springer show, between Springer and picking up the kids from school, between the end of school and football practice, between football practice and the late news. Domestic rhythms begin to determine production schedules and operating hours. And, in fact, things may be even harder to pin down than that. Stealing the pork leg in the morning for an evening of curing is like a stretched appendage of the work schedule, a quick and indispensable action that is fundamental to the rest of the operation.

13.

Children are an important part of the Moire House—a force that unwittingly demands all sorts of alterations and additions. Children keep the home from becoming just a business. There is a seemingly ethical imperative to maintain a semblance of a home for their sake. Side doors are installed for clients, so that the front door remains *an entrance to a home*. In fact, all kinds of new paths are carved out and elements added. Rows of pavers lead from the driveway, along the side of the house, to the “clients’ door.” Small, unimpressive bathrooms are built for the clientele—“public” bathrooms to the private ones that only the family uses.

14.

But if the pattern of functions of the beauty salon, the curing establishment, the junk metal collector “enlarge” the house, the actual pattern of residential usage in the single-family home neighborhoods shrinks as foreclosures and unemployment empty houses at a steady clip. Two extreme forces, each tugging in a different direction, radically change the shape of the suburb.

Emptiness, viewed from above, extends like a stain, spooks the neighborhood. It can be contained solely by a radical and unsentimental pragmatism: paradoxically, only the repurposing of domestic spaces into areas of production and service can maintain the family atmosphere of the suburb. That is, only by altering this

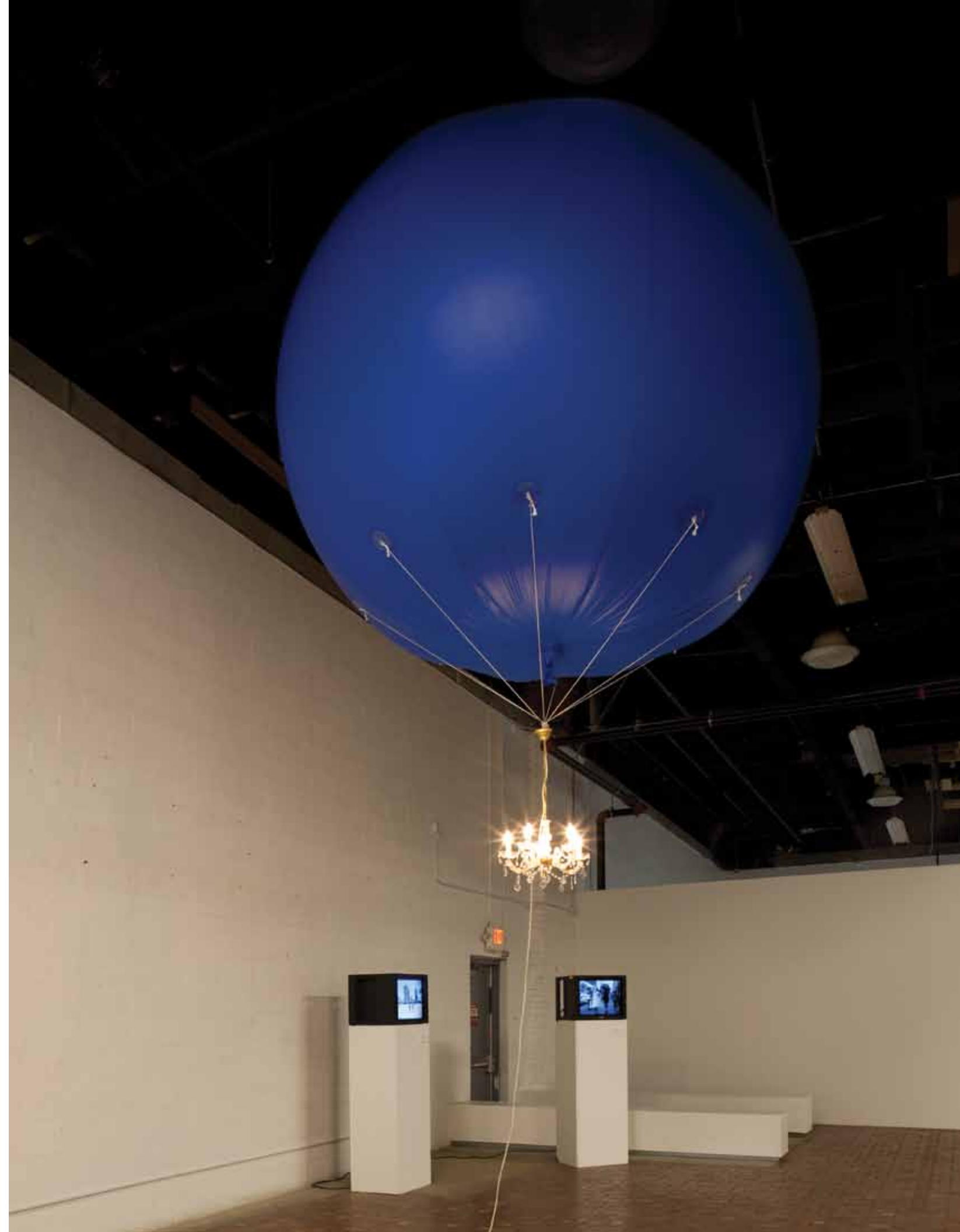
Dans la cour étroite longeant le flanc de la maison, des bouts de métal ramassés dans toute la ville commencent à s’accumuler de manière atypique. Le boucher qui travaille à temps partiel non seulement sale des jambons le soir, mais collecte aussi des métaux pendant son jour de congé pour compléter ses revenus. Il amènera cette ferraille au dépotoir quand il y en aura assez pour que le trajet en vaille la peine. Cela prendra peut-être un certain temps.

Dans un quartier voisin, un plaquiste, généralement une des dernières personnes à intervenir sur un chantier de construction, ramène chez lui les parpaings qui restent et les empile à côté de l’appareil de climatisation. Il finira par les revendre.

Entre temps, les piles de bric-à-brac / matériaux de construction / revenus potentiels grandissent et deviennent des protubérances étrangères sur des pelouses prévues pour être impeccablement soignées. Des mauvaises herbes y poussent. Elles interrompent l’agencement uniforme de la banlieue. Des trous dans le motif.

11.

À l’autre bout de la ville, la propriétaire d’une autre maison a monté un institut de beauté de fortune dans sa salle de séjour. L’institut restera ouvert jusqu’à ce que les voisins cessent de tolérer le nombre de voitures en augmentation qui submergent son allée, envahissent la pelouse, se retrouvent sur celle du voisin et finissent par déborder le long de la rue et par entourer le pâté de maisons. La situation empire avec une deuxième activité : la propriétaire fait aussi des gâteaux. Un système complexe de présentoirs structure la pièce familiale. Entre les vitrines, on trouve deux petits canapés pour que les clients puissent s’asseoir et une collection importante d’albums photos soigneusement rangés sur des étagères. On y voit des images de tout ce qu’elle a déjà produit — une gamme pour séduire les clients en les incitant à penser qu’ils peuvent laisser libre cours à leur imagination, et tout ceci à un prix raisonnable. Si nous ignorons momentanément son usage résidentiel, cette maison est un diagramme de Venn de deux modèles fonctionnels d’entreprise : les deux cercles se rejoignent dans la cuisine, quand un gâteau est en train de cuire dans le four et lorsque de la cire dépilatoire chauffe sur la cuisinière. C’est une intersection intensément olfactive.



atmosphere can the Moire House save it. This is its unshakeable alibi, what allows it to reveal itself as a necessary typology for an emptying city.

15.

Even after new uses settle into the domestic space and the home businesses begin to prosper, their physiognomy can only be proposed or understood laterally—through alterations in the diagrams of internal and external circulation; analyses of energy consumption and comparative studies of phone, electricity, gas and water bills; statistics concerned with noise and air pollution levels; informal surveys that provide a record of less quantifiable things, such as the concern of parents over children playing in the increasingly-travelled street. In other words, as the domestic signs of the facades and the general exterior physiognomy of the suburban house remain nearly unaltered, invisible structures, fleshed out in the changing density of flows, in new expenses, in altered schedules and agendas, propose, in conjunction with certain alterations inside the house, a new typology that, while transitory, is as efficient as any model optimized for urban experience. The spiked utility bills are the blueprints of these invisible structures we are calling Moire Houses.

Gean Moreno and Ernesto Oroza are artists based in Miami, Florida.

NOTES

1. Andrea Branzi, *Weak and Diffuse Modernity: The World of Projects at the Beginning of the 21st Century*, trans. Alta Price (Geneva: Skira Architecture Library, 2006), 30.

2. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendell (Berkeley: University of California Press, 1984), xix.

12.

Les comportements sont affectés par la Maison moirée. Les horaires de travail changent — ce ne sera plus de 9 à 17 heures mais des heures différentes, ou même plusieurs blocs horaires. Les horaires peuvent facilement devenir ceux d'employés de nettoyage nocturne ou de péagistes en équipes de nuit, mais ils peuvent tout aussi bien être une succession de périodes de temps courtes : entre le petit déjeuner et l'émission télévisée de Jerry Springer, entre l'émission et l'heure d'aller chercher les enfants à l'école, entre la sortie de l'école et l'entraînement de foot, entre l'entraînement de foot et le dernier journal télévisé. Les rythmes domestiques commencent à déterminer les horaires de production et les heures d'ouverture. En fait, les choses seront encore plus difficiles à déterminer. Le chapardage de la cuisse de porc le matin pour la saler le soir est comme un appendice éloigné des horaires de travail, une action rapide mais indispensable qui est essentielle pour le reste des opérations.

13.

Les enfants sont un élément important de la Maison moirée, une force qui sans le savoir requiert toutes sortes de changements et d'additions. Grâce aux enfants, la maison ne peut pas se transformer totalement en entreprise. Il existe un impératif apparemment éthique de maintien d'un semblant de foyer pour eux. On installe des portes d'entrée latérales pour les clients afin que la porte d'entrée principale reste *l'entrée de la maison d'habitation*. En fait, on taille toutes sortes de nouveaux chemins et on ajoute des éléments. Des rangées de dalles partent de l'allée d'entrée pour longer le flanc de la maison et conduire à la « porte des clients ». On construit des petites toilettes assez quelconques pour les clients, des toilettes « publiques » par opposition aux toilettes privées utilisées uniquement par la famille.

14.

Mais si les motifs de fonctions telles que l'institut de beauté, l'établissement de salaison, la collecte de ferraille « agrandissent » la maison, le vrai motif correspondant à la fonction d'habitation dans les quartiers de maisons individuelles rétrécit au fur et à mesure que les saisies et le chômage vident celles-ci à un rythme soutenu. Deux forces extrêmes, chacune tirant dans une

direction différente, façonnent la banlieue de manière radicalement différente.

Vu d'en haut, le vide s'étend comme une tache qui hante le quartier. Seul un pragmatisme radical qui ne fait pas de sentiment peut contenir ce mouvement : paradoxalement, c'est uniquement en transformant les espace domestiques en zones de production et de services que la banlieue pourra garder son ambiance familiale. En d'autres termes, ce n'est qu'en ayant un impact sur cette ambiance que la Maison moirée peut la sauvegarder. Cet alibi inébranlable lui permet de se révéler comme une typologie nécessaire pour une ville en train de se vider.

15.

Même après que de nouvelles utilisations se sont installées dans l'espace domestique et que les entreprises familiales commencent à prospérer, on ne peut comprendre la physionomie des Maisons moirées que latéralement : par les modifications des diagrammes de la circulation interne et externe, par l'analyse de la consommation d'énergie et des études comparatives des factures de téléphone, d'électricité, de gaz et d'eau ; par les statistiques sur les niveaux de pollution sonore et atmosphérique ; par des enquêtes informelles sur des éléments plus difficiles à quantifier, comme l'inquiétude des parents pour leurs enfants qui jouent dans une rue dans laquelle il y a de plus en plus de circulation. En d'autres termes, si les signes domestiques des façades et l'apparence extérieure générale du pavillon de banlieue restent pratiquement inchangés, des structures invisibles qui se traduisent par des changements de densité des flux, par de nouvelles dépenses, par une modification des horaires et des emplois du temps, offrent, en conjonction avec certains changements à l'intérieur de la maison, une nouvelle typologie qui, bien que transitoire, est tout aussi efficace que n'importe quel modèle avancé d'expérience urbaine. Les factures en hausse de téléphone, d'électricité, de gaz et d'eau forment le schéma directeur de ces structures invisibles que nous appelons les Maisons moirées.

Gean Moreno et Ernesto Oroza sont des artistes installés à Miami en Floride.

NOTES

1. Andrea Branzi, *Une modernité faible et diffuse ; études préliminaires pour la Non-Stop City* (1969-1972), Archizoom ; un modèle d'urbanisation "faible", Agronica (1994-1995) ; Master Plan pour la friche industrielle Philips (2000), Eindhoven, Pays-Bas. Revue *L'Architecture d'aujourd'hui* (2006, nov./déc.) n°367.

2. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Éditions Gallimard, collection Folio essais, 2002.

Residency: Katinka Bock

Artiste en résidence

Luis Croquer



Artist Katinka Bock spent part of the summer of 2010 in Detroit as MOCAD's artist in residence. For *Spatial City: An Architecture of Idealism*, Bock proposed to create three pieces that continued her interest in history, site, material, process and her own brand of discrete and integrated installations.

The works the artist produced all engage the line as a measure of place, space and time. In her work, the artist also attempts—with concepts and materials—to measure the social and physical forces of place, whether it's our society's ability to discard materials, the speed and unique footprints of car wheels, the heat of a kiln, or the weather that surrounds her work. At MOCAD, she literally measured and pointed to the unique features of a building, in this case the former auto dealership that now houses the museum.

Bock is interested in the fragile and unstable relationships that give ultimate shape to her sculptures. This is expressed in the intense but subtle dialogue that she creates between the materials that she manipulates to create her work. Her sculptures and installations are often articulated by a careful process of selection and elimination that involves both performative actions and/or simple acts of looking that offer chance encounters that yield unsuspected treasures. Bock is at once goal oriented and open to chance and change, embracing both the properties of materials and their individual ability to simply become or to be eternally becoming, mirroring perhaps or meditating on aspects of a natural life cycle.

Miles and Moments establishes a direct connection to Woodward Avenue, one of the city's main arteries and an impressive line itself that spans nearly thirty miles from Cadillac Square in Detroit's downtown to Saginaw Street in Pontiac. "Woodward," as it

Katinka Bock a passé une partie de l'été 2010 comme artiste en résidence au MOCAD de Detroit. Pour l'exposition *Spatial City: An Architecture of Idealism*, elle a choisi de créer trois œuvres avec lesquelles elle poursuit son travail sur les lieux, l'histoire, les matériaux et les processus sous la forme d'installations étudiées et délicates.

Toutes ces nouvelles pièces traitent de la ligne comme mesure d'un lieu, de l'espace et du temps. Dans son travail, l'artiste tente également de prendre la mesure – à la fois concrètement et conceptuellement – des forces tant physiques que sociales auxquelles un lieu est soumis, en traitant, en la circonstance, de choses aussi variées que la façon dont la société nous pousse à nous débarrasser des choses, la vitesse et les empreintes de pneus de voiture, la chaleur d'un four, ou le temps qu'il fait au moment où les œuvres sont exposées. Au MOCAD, elle a très littéralement mesuré le bâtiment et dirigé l'attention sur les caractéristiques particulières de ce lieu qui fut une concession automobile avant de devenir un musée.

Katinka Bock s'intéresse aux relations instables et fragiles et ce sont elles qui déterminent les formes que prennent ses œuvres. Cela s'exprime dans le dialogue intense, mais subtil, qu'elle établit entre les divers matériaux auxquels elle a recours pour les réaliser. Ses sculptures et installations sont développées selon un processus minutieux de sélection et d'élimination, qui implique à la fois des actions performatives et / ou la simple action de regarder – offrant des rencontres fortuites et livrant des trésors insoupçonnés. L'artiste est à la fois précise dans ses objectifs et ouverte au hasard et au changement : elle se saisit aussi bien des propriétés des matériaux que de leur capacité individuelle à se transformer ou à se modifier en permanence – reflétant, voire méditant ainsi sur les aspects d'un cycle de vie naturel.

Miles and Moments établit un lien direct avec Woodward Avenue, l'une des principales artères de la ville, qui est en soi une ligne impressionnante, longue de près de trente miles, reliant Cadillac Square dans le centre de Detroit à Saginaw Street à Pontiac. « Woodward », comme on l'appelle ici, est une six-voies qui longe la façade du musée. Katinka Bock l'a traitée non seulement comme un symbole et dans

sa relation au passé de la ville, mais aussi comme un lieu de création : placées sur la chaussée, six bandes d'argile brute ont été modelées par le passage des voitures. L'argile est un des matériaux de prédilection de l'artiste, qui apprécie ses qualités naturelles – souvent intrinsèquement liées au lieu – mais aussi son caractère malléable et imprévisible.

Dans sa forme finie, l'installation consiste en six pièces mesurant chacune 213 x 32 x 8 cm, disposées en une ligne droite discontinue, et marquées par des traces de pneus qui révèlent la direction prise par les voitures au moment où elles roulaient sur l'argile, selon qu'elles s'orientaient vers le centre-ville ou vers la banlieue. Les sculptures, positionnées directement sur le sol dans l'espace qui sépare deux salles, correspondent à la largeur de la route sur laquelle elles ont été conçues, et fonctionnent ainsi comme un instrument de mesure qui fait rentrer la six-voies à l'intérieur du musée. *Miles and Moments* a été réalisée aux horaires de circulation normale (plutôt fluide, même à l'heure de pointe, dans le centre peu peuplé de Detroit) au cours d'une performance sans spectateurs orchestrée par l'artiste et conforme à son souhait que les matériaux soient utilisés pour leurs propriétés inhérentes. Au contact des voitures, puis à travers le processus de cuisson, ces pièces d'argile ont subi des empreintes, des déformations et des cassures – autant de marques précises de l'espace et du temps qui à la fois stabilisent et déstabilisent le résultat final, et créent l'œuvre finale.

The Weight of Snow fonctionne dans un schéma intérieur/extérieur similaire. L'œuvre transperce un des murs du musée : elle est présente et visible à la fois depuis l'intérieur comme depuis l'extérieur, sans qu'on puisse jamais la voir dans son intégralité. Son existence dépend de l'équilibre, du poids et de la gravité entre deux points : elle est soumise au caractère changeant et non-maîtrisable du temps qu'il fait à l'extérieur, ainsi qu'aux conditions atmosphériques relativement stables de la salle principale du musée. L'œuvre est constituée d'un récipient-récepteur en céramique situé à l'extérieur, et d'un poteau discrètement placé à l'intérieur dont la position change en fonction du poids de l'eau ou de la neige accumulée dans le récipient extérieur. Cette installation est donc gouvernée par les forces

is known in the city, is a six-lane road that runs parallel to the museum's façade. Bock saw it not only as a symbol and connection to the city's past but also as a site of creation, allowing cars on all six lanes to run over and ultimately shape six rolled sculptures made of raw clay. Clay is a favorite material of the artist, who appreciates it for its natural qualities—often so intrinsically tied to place—and also for its malleability and unpredictability.

The finished installation consists of six units each measuring 213 x 32 x 8 cm that are presented in a straight but non-continuous line in which the tire tracks on each segment indicate the direction of travel (toward downtown or toward the suburbs) of the cars that made them. The sculptures, which are placed directly on the ground and occupy the space between two galleries, also represent the width of the road where they were made, functioning as a measuring device that brings all six lanes of traffic into the museum. *Miles and Moments* was produced during hours of regular traffic (which, in the largely unpopulated downtown Detroit, is light even at peak hours) in a private performance orchestrated by the artist that faithfully embodies her desire for materials to be themselves. Through the encounters with the cars and in the firing process the pieces acquired marks, deformations and breaks that capture specific points in space and time that both stabilized and destabilized the outcome and created the final piece.

The Weight of Snow operates in a similar indoor/outdoor condition. The piece pierces one of the building's walls; it exists and is visible on both the inside and the outside of the museum—though it can never be seen in its entirety. Its existence is dependent on balance, weight and gravity between two points and is subject to the specific and uncontrollable weather conditions outside and also to the relatively stable

All works in this section: Katinka Bock, 2010. Courtesy of Galerie Jocelyn Wolff, Paris and Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe. Above: *United* (detail). Photograph by Katinka Bock.

conditions inside of the museum's main gallery. It consists of a ceramic vessel/collector that is exposed to the elements and a discrete but distinct pole on the inside of the museum that changes position based on the weight of water or snow accumulated in the container on the outside of the building. The piece is thus governed by natural forces (the weather) that the artist uses to lend life to the work. The movement of *The Weight of Snow* is subtle, even imperceptible at times, avoiding the trappings of spectacle in favor of changes that are gradual and often happen out of the sight of the viewer.

Katinka Bock's third piece, *United*, is yet another line that is composed of multiple points and fragments collected during walks around Detroit. "I collected strings and ropes that I found or that served to help construct other sculptures for the project (for example: cutting the clay with a wire). A rope is a tool for measuring distance, and is a link between two points," she states. The single line was constructed with fragments of string, wire, mobile phone cords and other discarded materials that the artist tied together and stretched horizontally between the two end points of a stucco frieze that covers a space formerly occupied by the building's original windows. (These windows were destroyed in a fire long before it became a museum.) The façade of the building remains obscured by alterations made during its lifespan, like bricked up windows dating to the early 1970s and other seemingly temporary changes that, like the frieze, have become a permanent part of its history and identity. *United* is simple, almost invisible—it's very close in color to the walls that it hangs against—and unspectacular. It's so camouflaged and understated, in fact, that it can be easily missed. It does however quietly and decisively point to that specific space by measuring it and by underlining its very presence in a specific place and time.

Luis Croquer is director and chief curator at MOCAD and an associate curator of Spatial City.

naturelles (le temps qu'il fait) que l'artiste utilise pour donner vie à son œuvre. Le mouvement de *The Weight of Snow* est subtil, parfois même imperceptible, évitant ainsi les pièges du spectacle pour privilégier des changements progressifs qui se déroulent souvent à l'insu du visiteur.

La troisième œuvre de Katinka Bock, *United*, est à nouveau une ligne, composée cette fois à partir de nombreux objets et fragments qu'elle a collectés en marchant dans Detroit. « J'ai ramassé des ficelles et des cordes que j'ai trouvées ou qui m'ont servi à construire d'autres sculptures pour le projet (par exemple le fil de fer pour couper l'argile). Une corde est un outil qui permet de mesurer la distance, et c'est aussi un lien entre deux points », explique-t-elle. Katinka Bock a réalisé une ligne avec des fragments de ficelles, fils de fer, cordons de téléphones portables et autres rebus, en les attachant bout à bout puis en les tendant horizontalement entre les deux extrémités d'une frise en plâtre qui occupe un espace autrefois vitré du bâtiment. Ces fenêtres furent détruites par un incendie bien avant que cette ancienne concession ne devienne un musée. La façade demeure marquée par des modifications effectuées tout au long de l'histoire du lieu : dans les années 1970 certaines fenêtres ont été murées, d'autres altérations, souvent circonstancielles, ont fini, comme la frise, par devenir partie intégrante de l'histoire et de l'identité du bâtiment. *United* est une pièce simple, presque invisible (sa couleur est très proche de celle des murs sur lesquels elle est accrochée), et peu spectaculaire. L'œuvre est si discrète et se fond tellement dans le mur qu'on pourrait facilement passer à côté. Elle désigne pourtant un territoire spécifique, d'une façon limpide et précise, en le mesurant et en soulignant sa présence dans un espace et un temps tous deux particuliers.

Luis Croquer est directeur et commissaire en chef du MOCAD. Il est commissaire associé de Spatial City.



Miles and Moments (production still and detail). Photographs by Katinka Bock.



The Weight of Snow (left and right). Photographs by Corine Vermeulen.



Exhibition Checklist

Liste des œuvres exposées



Each work shown at all three venues unless otherwise indicated.
Sauf mention contraire, chaque œuvre a été présentée dans les trois lieux d'exposition.

Élisabeth Ballet

Temple, 5-19 février 1985, 1985
Cardboard / Carton
150 x 270 x 221 cm
Collection Frac Bourgogne

Yves Béloge

Préparation de la Muraille de Chine en vue de son explosion, 2000
Glycerol and oil on canvas / Huile et glycéro sur toile
240 x 240 cm
Destruction, 2003
Color video with sound transferred to DVD / Vidéo couleur et son transféré sur DVD, 8:00
Collection Frac Limousin

Berdaquer & Péjus

Divan, 2003
Wood, paint, sheepskin, books / Bois, peinture, peau de mouton, livres
Width / largeur: 70 cm; Diameter / diamètre: 210 cm
Collection Frac Basse-Normandie

Katinka Bock

The Weight of Snow, 2010
Ceramic, metal tubes, metal wire, ball / Céramique, tubes de métal, fil de fer, ballon
450 x 600 x 40 cm
Miles and Moments, 2010
Ceramic / Céramique, 5 elements / éléments
213 x 32 x 8 cm each / chaque
United, 2010
String, wire / Ficelle, fil de fer
54 m
All works courtesy of the artist and Galerie Jocelyn Wolff,
Paris and Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe
Detroit

Jeff Carter

Untitled #1 (Chicago Tribune Tower), 2009
Modified IKEA products (laminated MDF, steel, casters, cactus plants) / Produits IKEA modifiés (MDF stratifié, acier, roulettes, cactus)
157 x 61 x 107 cm
Courtesy of the artist

Maurizio Cattelan / Philippe Parreno

La Dolce Utopia, 1996
Vinyl sphere, chandelier and electrical system / Sphère en vinyl, lustre et système électrique
Diameter / diamètre: 250 cm
Collection Frac Poitou-Charentes
Detroit

François Dallegret

Un-House: Transportable Standard-of-Living Package, 1965
Ink transfer on transparency / Transfert à l'encre sur transparent
76 x 76 cm
Collection Frac Centre

herman de vries

Relief, 1966-1967
Acrylic on plywood / Acrylique sur contreplaqué
80 x 80 x 5.5 cm
Collection Frac Bourgogne

Philippe Durand

Le Cinéma, 1990
C-print on canvas / Photographie couleur à développement chromogène sur toile
51 x 70 cm
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Le Pathé 5, 1990
C-print on canvas / Photographie couleur à développement chromogène sur toile
51 x 70 cm
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Ruisseau Gonflable, 2000
Photo-print on inflatable plastic, motor / Impression numérique sur plastique gonflable, soufflerie
120 x 375 x 230 cm
Collection Frac Limousin

Jimmie Durham

Arc de Triomphe for Personal Use, 1997
Metal, paint / Métal, peinture
220 x 190 x 100 cm (installed / installé)
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Paradigm for an Arch, 1994
PVC, cardboard, papier-mâché, paper, tissue, horn / PVC, carton, papier mâché, papier, tissu, corne
20 x 215 x 308 cm
Collection Frac Champagne-Ardenne

Didier Fiuza Faustino

One Square Meter House, 2003
Maquette 1/10th and 3D color animation, DVD / Maquette 1/10^e et animation couleur 3D, DVD
170 x 27 x 27 cm
Collection Frac Centre

Robert Filliou

Projects for Sky Writing, 1971
Ten color plates, silkscreen / Dix sérigraphies couleur
60 x 90 cm (each plate / chaque sérigraphie)
Collection Frac Bretagne
This Flag Is Meant to Straddle National Border Lines / Le drapeau est conçu pour enjambrer les frontières nationales, 1972
Framework and two sticks, wood / Cadre et deux baguettes, bois
Dimensions variable / Dimensions variables
Collection Frac Champagne-Ardenne

Yona Friedman

Ville spatiale, 1959-1960
Drawings and collages / Dessins et collages
72 x 89 cm (4 drawings / dessins); 92 x 153 cm (9 drawings / dessins); 14.5 x 53 cm (1 drawing / dessin)
Collection Frac Centre
Visualisation improvisée pour la "Ville spatiale," 2010
Wire, cardboard boxes / Fil de fer et boîtes en carton
Dimensions variable / Dimensions variables
Courtesy of the artist and kamel mennour, Paris
Detroit

Ben Hall

The Propensity For Violence, 2009
Mirror, cinder block, sisal rope / Miroir, parpaing, corde en sisal
7.3 x 1.8 m
Chicago
Animal No. 3, 2010
Foam and repurposed fur coats, capes and stoles / Capes, étoles et manteaux de fourrure détournés, mousse
4.1 x 2.4 m
Detroit
Once Upon a Time in the Projects No. 2 (Robert Taylor), 2010
Wood, mirror and enamel / Bois, miroir et émail
178 x 137 cm
Detroit
All works courtesy of the artist

Stefan Kern

Kokyo, 2003
Aluminum, white lacquer / Aluminium laqué blanc
155 x 81 x 58.5 cm (each part / chaque pièce)
Collection Frac Nord-Pas de Calais

Didier Marcel

Sans titre (labours 4), 2006
Colored acrylic resin, steel, polyester resin, glass fiber, varnished stained wood frame / Résine acrylique teintée, acier, résine polyester, fibre de verre, cadre bois teinté vernis
218 x 322 x 50 cm
Collection Frac Bourgogne

François Morellet

Trois angles droits composés chacun d'une poutre coupée d'un onglet et d'une ligne au mur, 1982
Three fir beams, string, blue powder / Trois poutres de sapin, ficelle, poudre bleue
300 x 9 x 10 cm (each / chaque)
Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

Juan Muñoz

Jacq Palance à la Madeleine, 1986
Wood, knives / Bois, couteaux à cran d'arrêt
Floor / sol: 41 x 81.5 x 86 cm;
Wall / mur: 35 x 63 x 65 cm
Collection Frac des Pays de la Loire

Banister with White Wall, 1991
Varnished and painted plywood /
Bois vernis et contreplaqué peint
175 x 190 x 52 cm
Collection Frac Aquitaine

Stéphanie Nava

L'hypothèse d'une certaine interprétation, 2001
Wood, glass, brass, framed photograph /
Bois, verre, laiton, photographie encadrée
63 x 126 x 24 cm
Collection Frac Centre

Philippe Ramette

Balcon, 1996
Color photograph / Photographie couleur
153 x 113 cm
Collection Frac Bourgogne

Objet cynique, 1996
Wood, rope, electric cable, aluminum /
Bois, corde, câble électrique, aluminium
246 x 150 x 150 cm
Collection Frac Bourgogne

Sara Schnadt

Network, 2010
Site-specific installation: mason twine, mirror,
hardware / Installation in situ : ficelle de maçon,
miroir, quincaillerie
Dimensions variable / Dimensions variables
Courtesy of the artist
Chicago, Detroit

Kristina Solomoukha

Shedding Identity (identité permutable), 2005-2006
Plexiglass, mirror, neon, digital printing on adhesive /
Plexiglas, miroir, néon, impression numérique sur adhésif
138 x 488 x 467 cm (installed / installé)
Collection Frac des Pays de la Loire

This work was made during the / Œuvre produite pendant les
XIX^e Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire
(2005-2006).

Tatiana Trouvé

Fantômes, 1998
Punched transparent tape, casters /
Scotch transparent poinçonné, roulettes
3 works / 3 œuvres : 62 x 52 x 61 cm,
43 x 75 x 75 cm, 46 x 73 x 64 cm
Collection Frac Aquitaine

Hui-min Tsen

The Pedway Map: for a Self-Guided Tour
ephemera from On the Trail of a Disorderly Future, 2009
Inkjet print, postcards, brochure / Impression jet d'encre,
cartes postales, brochure
Dimensions variable / Dimensions variables
Courtesy of the artist
Chicago

Video Works

Œuvres vidéo



Photo : Rémi Villaggi

Monica Bonvicini

Hammering Out (an old argument), 1998
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 18:45
Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
Milwaukee, Detroit



© Lida Abdul & Frac Lorraine

Lida Abdul

What we saw upon awakening, 2006
Color 16 mm film transferred to DVD /
Film couleur 16 mm transféré sur DVD, 6:53
Production & collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine



All rights reserved

Jordi Colomer

Anarchitekton (Barcelone), 2002-2004
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 3:30
Collection Frac Centre



All rights reserved

Cristian Alexa

10-Second Couples, 2000
Video / Vidéo, 6:38
Collection Frac Languedoc-Roussillon
Detroit



All rights reserved

Edith Dekyndt

Les Ondes de Love, 2009
Video / Vidéo, 15:08
Collection Frac Réunion
Detroit



Outside. Photo : P. Downsbrough

Peter Downsbrough

And Align, 1976
16:00

A Place To Be, 1977
22:00

The Other Side, 1977
25:00

Fragment, 1981
1:30

And Back, 2005
9:40

Outside, 2005
9:40

Black and white video with sound (films restored) /
Vidéo noir et blanc, son (films restaurés)
Collection *Frac Bourgogne*



All rights reserved

Cao Fei

Whose utopia, 2006
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 20:00
Collection *Frac Île-de-France*



© Élise Florenty

Élise Florenty

Danke Für Nichts, 2006
Color video with sound by Marcel Türkowsky /
Vidéo couleur, son de Marcel Türkowsky, 15:00
Collection *Frac Île-de-France*



© Camille Henrot

Camille Henrot

Film Spatial, 2007
16 mm film transferred on Beta Numeric, sound /
Film 16 mm transféré sur Beta numérique, son, 15:00
Courtesy of the artist and *kamel mennour*, Paris
Detroit



Photo : Frac Bourgogne

Séverine Hubard

Un Jour, 2006
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 6:07
Collection *Frac Bourgogne*

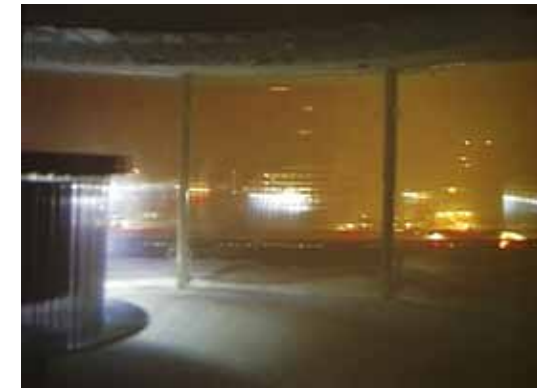


There was only one room,
a kitchen and a bathroom

Photo : galerieofmarseille / Bouchra Khalili

Bouchra Khalili

Straight Stories Part II: Anya, 2008
Digital video / Vidéo numérique, 11:07
Collection *Frac Corse*
Courtesy of the artist and *galerieofmarseille*
Detroit



All rights reserved

Bertrand Lamarche

Autobrouillard, 2003
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 36:00
Collection *Frac Limousin*



All rights reserved

Simon Faithfull

*We Climbed round a final ridge and saw a whaling-
boat entering the bay 2500ft, below. A few moments
later we saw the sheds and factory of Stromness
whaling-station. We paused and shook hands.*
Ernest Shackleton, 2005
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 12:00
Collection *Frac Franche-Comté*



© Dora García

Dora García

Zimmer, Gespräche (Rooms, Conversations), 2006
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 31:00
Collection *Frac Île-de-France*



© Frac Languedoc-Roussillon

Pierre Huyghe

Remake, 1995
(A remake of Alfred Hitchcock's *Rear Window* /
Remake du film d'Alfred Hitchcock *Fenêtre sur cour*)
Betacam SP on DVD with sound /
Betacam SP sur DVD, son, 140:00
Production & collection *Frac Languedoc-Roussillon*
Detroit



All rights reserved

Vincent Lamouroux/ Raphaël Zarka

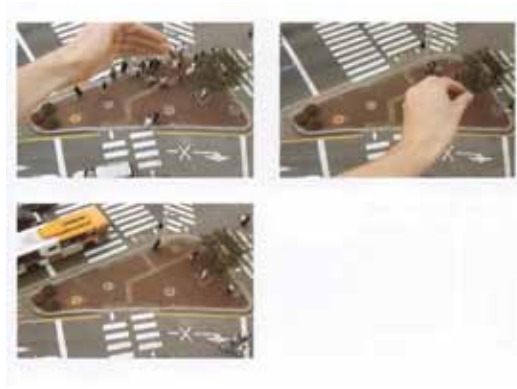
Pentacycle, 2002
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 6:37
Collection *Frac Franche-Comté*



All rights reserved

Mark Leckey

Shades of Destructors, 2005
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 18:00
Collection *Frac Île-de-France*



© June Bum Park

June Bum Park

III Crossing, 2002
Video / Vidéo, 1:43
Collection *Frac Corse*
Detroit



All rights reserved

Steve Wetzel

In Part a Treatment of Success, 2007
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 20:34
Courtesy of the artist



All rights reserved

Raphaël Maze

AM/PM, 2005
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 12:40
Collection *Frac Haute-Normandie*
Detroit



© June Bum Park

June Bum Park

The Advertisement, 2004
Video / Vidéo, 1:00
Collection *Frac Corse*
Detroit



Photo © Cécilia Becanovic

Raphaël Zarka

Cretto, 2005
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 6:30
Collection *Frac Alsace*



Photo : André Morin

Sarah Morris

Midtown, 1998
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 9:30
Collection *Frac Bourgogne*



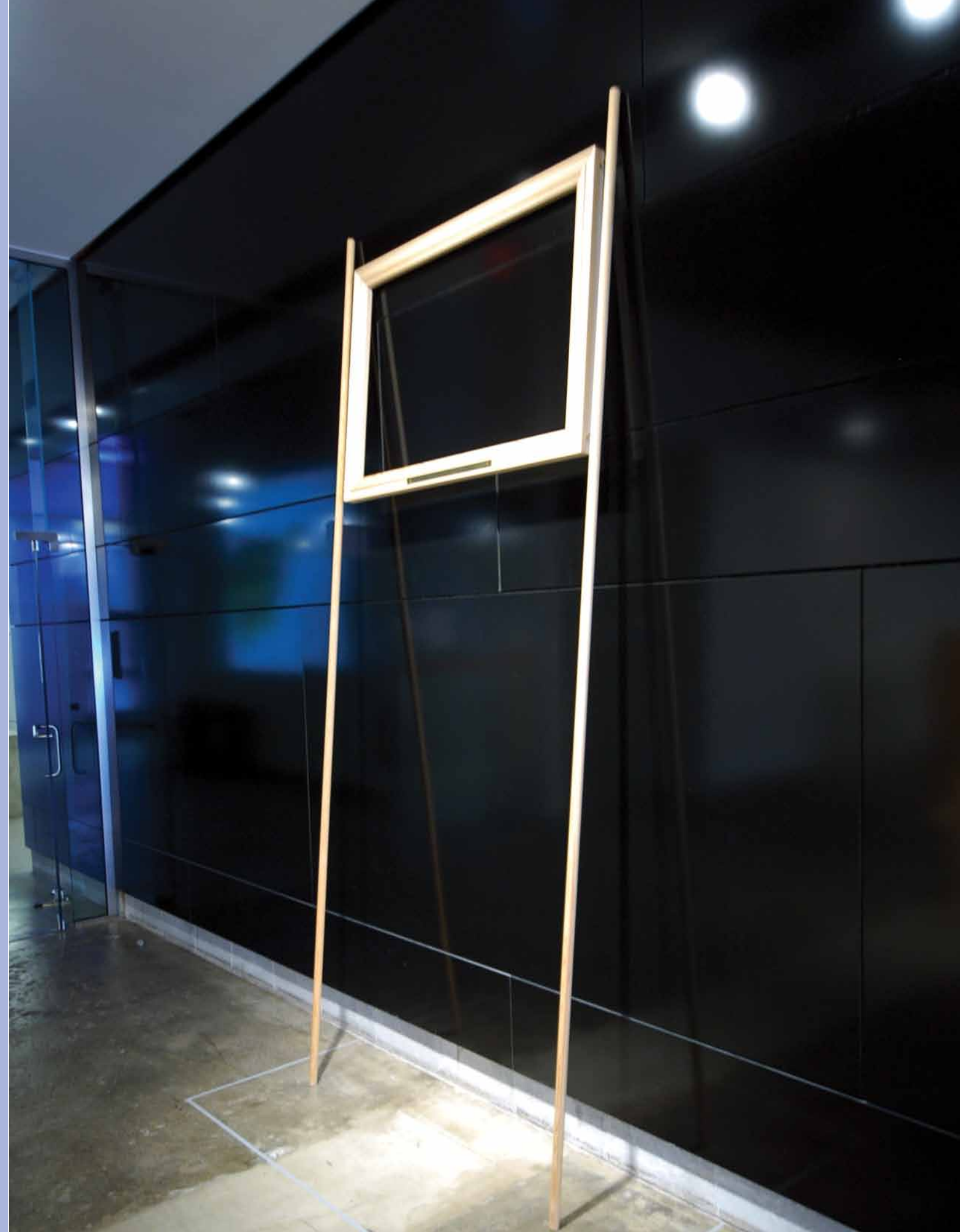
All rights reserved

Marie Voignier

Le bruit du canon, 2006
Color video with sound / Vidéo couleur, son, 27:00
Collection *Frac Auvergne*

Artist Biographies

Biographies des artistes



Our francophone readership is likely to be familiar with the biographies of the artists in *Spatial City* (and that information is generally available on the Internet), therefore we have only included the English versions here.

Nos lecteurs francophones pouvant déjà bien connaître les artistes de *Spatial City* et leur biographie étant pour la plupart disponible sur Internet, nous n'incluons ici que leur version anglaise.

Lida Abdul was born in Kabul, Afghanistan in 1973. Following the Soviet invasion in 1979, Abdul's family fled to refugee camps in India and Germany. Abdul eventually moved to the United States, where she received bachelor's degrees in philosophy and political science from California State University, Fullerton, and an MFA from the University of California, Irvine. Abdul works in a variety of media, including video, film, photography, installation and live performance, to address issues of identity in places and periods of destruction, reconstruction and transformation. Her recent work deals with the intersection of architecture and identity in Afghanistan. In 2006, Abdul won the Prince Claus Fund award, and in 2007 she shared first prize in the visual arts category of the UNESCO Prize for the Promotion of the Arts. Recent solo exhibitions include Location One in New York (2007), her Afghan Pavilion at the International Art Exhibition at the 51st Venice Biennale (2005), and the Kunsthalle Vienna in Austria (2005). Her work has appeared in group exhibitions at the Andy Warhol Museum in Pittsburgh (2009), the 8th Sharjah Biennale (2007), and she was a featured artist at the Central Asian Biennial in 2004. Abdul lives and works in Afghanistan.

Christian Alexa was born in Romania in 1968 and works in performance and film. Recent exhibitions include *Portraits of the Artists as Young Artists* at Andreiana Mihail Gallery, Bucharest (2009), *Metropolis* at the NGV National Gallery of Victoria in Melbourne, Australia (2005) and *Flipside* at Artists Space in New York (2004). Alexa lives and works in New York.

Élisabeth Ballet was born in Cherbourg, France in 1957. She has been exhibiting internationally since the 1980s, including the 43rd Venice Biennale (1988); and has worked on publicly commissioned projects, such as her 1991 sculpture *Feature for feature*, located in the park at the Domaine de Kerguéhennec Centre d'art contemporain in Bignan, France. Like much of her work, *Feature for feature* draws heavily on architecture and geometry, and is meant to be experienced through movement. "Walking is thinking, more than just standing," Ballet says. Recent solo exhibitions include Galerie Le Serge Le Borgne in Paris (2008), the Grand Café Centre d'art contemporain in Saint-Nazaire, France (2007), and Valode & Pistre Architectes in Paris (2006). Group exhibitions include Musée Bourdelle in Paris (2010), Centre Pompidou, Paris (2009), Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Zaragoza and Madrid (2009). Élisabeth Ballet lives and works in Paris.

Yves Bélorgey was born in Nice, France in 1960. He attended the École nationale des beaux-arts de Lyon, France, graduating in 1982 with a diploma in Art History and Law. In 1986, he received a grant from the French-German Youth Office (FGYO) to travel in Germany. The following year he was an artist-in-residence at the Villa Arson in Nice. Throughout the 1990s, Bélorgey worked in France and Germany, and travelled further abroad, to Moscow and St. Petersburg in 1996, and to New York for a residency through the International Studio Program in 1998. In 2001, he received funding to travel to Latin America, and more recently, in 2009, he was an artist-in-residence at the Villa Kujoyama in Kyoto. In his paintings Bélorgey depicts block flats of the kind used for public housing in European countries. His work addresses the negative connotations associated with this type of housing—"Nothing expresses the disappointment with modernity better than the block," he says—but he also adopts an optimistic tone, revealing the uniqueness amidst the uniformity and suggesting that the private uses of a tenant can transform public housing for the better. Recent solo exhibitions include Galerie Xippas in Paris (2010), Exit 7 in Athens (2008), and La Réserve in Pacy-sur-Eure, France (2007). Selected group exhibitions include the Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France (2010), the Centre d'art contemporain de l'Abbaye Saint-André in Meymac, France (2009) and Galerie Fucare in Madrid (2008). Bélorgey lives and works in Lyon, France.

Christophe Berdaguer (born in Marseille in 1968) and **Marie Péjus** (born in Marseille in 1969) are French artists who have been working together since the mid-1990s. Their objects, sculptures, and installations are heavily influenced by architecture and address issues of land use, housing, and the human body within larger contexts. They were awarded the Altadis Arts Plastiques Prize (2004), and the Ricard Foundation's Prize (2007). They have participated in residencies in the United States (2001) and Italy (2007). Berdaguer & Péjus were among the artists selected to work on the new International Perfume Museum, which opened in Grasse, France in 2008. Recent solo exhibitions in France include the Musée Chagall in Nice (2009), Galerie Martine Aboucaya in Paris (2009), Frac Basse-Normandie in Caen (2007), and Lieu Unique in Nantes (2006). Their work has appeared in group exhibitions at Espace Louis Vuitton in Paris (2009), New Wave in Atlanta, Georgia (2009), and White Hall, Winzavod in Moscow (2009). Berdaguer & Péjus live and work in Marseille.

Katinka Bock was born in Frankfurt am Main, Germany in 1976. She earned degrees from Kunsthochschule Berlin-Weissensee in 2002, and received a post-graduate degree from the École nationale des beaux-arts de Lyon in France. Bock's exhibitions include Centre Pompidou, Paris (2010), Kadist Art Foundation, Paris (2009), le Credac, Ivry-sur-Seine, France (2009) and Tate Modern, London (2008). Her recent solo exhibitions include Kunstmuseum, Stuttgart (2010), de Vleeshal, Middelburg (2009), Kunstverein Nürnberg (2009) and Galerie Jocelyn Wolff, Paris (2009). Bock currently lives and works in Paris and Berlin.

Monica Bonvicini was born in Venice, Italy in 1965. She studied art in Berlin and in Los Angeles at the California Institute of the Arts. During this time she began to connect her political interests with her interest in architecture. Bonvicini uses drawing, video, installation and photography to address the relationship between architecture, gender and power. "Architecture is a representation of power," Bonvicini says. "In my works, I try to specify its grammar, deconstruct its sentences, and expose a codex of historical behaviors and assumptions." In 1999 she won the Leone d'Oro at the 48th Venice Biennale, and in 2005 she received the Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst of the Hamburger Bahnhof in Berlin. In 2007 she received a public commission for *She Lies*, a floating permanent sculpture in front of the New Opera House in Oslo which was realized in May 2010. Also in 2010 she won a competition for a permanent light sculpture at the Olympic Park in London which will be realized next year. Her work has been featured in many biennals, including Prospect.1 New Orleans (2008), the Sculpture Center in New York (2007), and the São Paulo Biennale (2006). Since 2003 she has taught at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. Monica Bonvicini lives in Berlin.

Jeff Carter is an associate professor in the Department of Art, Media and Design at DePaul University in Chicago. He earned his BFA at the University of Colorado, Boulder (1992) and his MFA at the School of the Art Institute of Chicago (1998). In 2001, he was the recipient of the New York-based Artadia Fund for Art and Dialogue's Artadia Award, and he received the Fellowship Award for Visual Arts from the Illinois Arts Council in both 2002 and 2005. Recent solo exhibitions include Kavi Gupta Gallery in Leipzig, Germany (2008), Kavi Gupta Gallery in Chicago (2005), and Spencer Brownstone Gallery in New York (2003). His work has appeared in group exhibitions at Museum 52 in London (2006), MART in Rovereto, Italy (2006), and the Kaohsiung Museum of Fine Arts in Taiwan (2005). Carter lives and works in Chicago.

Maurizio Cattelan, born in 1960, in Padova, Italy, is a self-taught artist and curator. He is best known for his satirical sculptures, including *HIM* (2001), a miniature Hitler in prayer position, and *La Nonna Ora* (1999),

which depicts the pope being struck by a meteor. Often, his work takes aim at the social practices of the art world; from 2002 to 2005 Cattelan ran the Wrong gallery in New York, a glass door through which viewers could peer into about 2½ feet of floor space, and he is co-founder of the magazine *Permanent Food*, which appropriates images from other magazines. In 2004 he received an honorary degree in sociology from the University of Trento, Italy, and was also awarded the Arnold-Bode prize from the Kunstverein Kassel in Germany. In 2006, he curated the Berlin Biennale. Cattelan's recent solo shows include The Menil Collection in Houston, Texas (2010), Triple Candie in New York (2009), Kunsthau Bregenz, Germany (2008), and the Tate Modern, London and Portikus, Germany (2007). Recent group exhibitions include *Dreamlands* at the Centre Pompidou, Paris (2010), *Pop Life* at Hamburger Kunsthalle, Germany (2010), *Size Does Matter* at FLAG Art Foundation in New York (2010), *Italian Art between Tradition and Revolution, 1968-2008*, which showed at Palazzo Grassi, Venice, and the Museum of Contemporary Art, Chicago (2009), and *theanyspace-whatever* at the Guggenheim Museum, New York (2008). Cattelan is represented by Emmanuel Perrotin in Paris, Massimo de Carlo in Milan, and Marian Goodman in New York. He lives and works in Milan and New York.

Jordi Colomer was born in Barcelona, Spain in 1962. Colomer received his art degree from the Barcelona Escola de Disseny i Art (EINA) and went on to study art history at the Universitat de Autònoma de Barcelona, dropping out to study architecture at the Escola Tècnica Superior de Barcelona. Four years later, in 1986, Colomer had his first solo exhibition, at the Joan Miró Foundation in Barcelona. Colomer works in multiple artistic disciplines including architecture, performance, photography and theater. In 1994-1995, he became interested in German cinema, particularly the work of Munich Karl Valentin, and afterwards began experimenting with video. Colomer's work explores dividing lines: between architecture and décor, between the spontaneous and the staged, and between reality and fiction. Recent solo exhibitions include Hiroshima Museum of Contemporary Art (2009), Jeu de Paume in Paris (2008), Salvador Dalí Museum in St. Petersburg, Florida (2006), and Villa Arson in Nice, France (2002). His work has appeared in group exhibitions at CaixaForum in Barcelona (2009), Palazzo Sant'Elia in Palermo, Italy (2008), and The Hague in the Netherlands (2006). Colomer lives and works in Barcelona and Paris.

François Dallegret was born in Morocco in 1937. He returned to France as a young man, and earned a bachelor's degree in mathematics. In 1958 Dallegret began studying architecture at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. During this

period Dallegret was primarily interested in automobile technology, and in 1962 he had a solo exhibition of his “fantastical automobile” drawings at the Galerie Iris Clert in Paris. The show generated attention for Dallegret, who left Paris for New York in 1963, and then, in 1965, Montreal, where he was offered a job preparing for the 1967 Expo. Dallegret spent the second half of the 1960s moving between Montreal and New York, working on a variety of projects including a series of drawings and articles for *Art in America*; a film in collaboration with filmmaker Gerry Potterton; the design of Le Drug, a drugstore in Montreal; and the design and management of Galerie Labo in Montreal. Since the 1970s, Dallegret has worked increasingly on public projects, “urban objects,” and “architectones,” objects designed with play functions in mind. Recent projects include *Court-circuit* in Lille, France (2006), *i_light* on Toronto’s ship channel (2003), and *Arc & Flèches* in Trélazé, France (2003). Dallegret lives in Montreal.

Edith Dekyndt was born in Ieper, Belgium and works in installation, video, drawing and photography. The venues for her international solo exhibitions range from Witte de With, Rotterdam, Netherlands (2009) to the Museum of Contemporary Arts, Grand-Hornu, Belgium (2009) and Parker’s Box, New York (2008). Recent group exhibitions include *On Line: Drawing Transforming through the 20th Century* at the Museum of Modern Art, New York (2010); *Silence, a Composition* at Hiroshima Museum of Contemporary Art (2009) and *Political/Minimal* at KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2008) She currently lives and works in Tournai, Belgium and Strasbourg, France.

herman de vries was born in 1931 in the Netherlands. He studied horticulture at Hoorn and became an agricultural researcher at the Institute of Applied Biology in Nature in Arnhem, Holland. Though he began painting in 1953, de vries did not leave his job to work full time on his art until 1968. He gradually shifted from painting to working with materials directly from nature like ash, leaves, soil and rabbit pellets. Both his earlier paintings and his later objects were created using methods involving randomness and chance that can be traced to his scientific work. In his art, de vries aims to express the objective over the subjective. “Nature itself is enough, and should be enough for people,” he wrote in 1993. He was awarded the Oeuvre Prize by the Dutch government in 1998. In 2007, he was rated the third most influential living Dutch artist by the Dutch weekly *Elsevier*. herman de vries has recently had solo exhibitions at Kunsthalle Schweinfurt in Germany (2010), Museum Schloss Moyland in Bedburg-Hau, Germany (2009), Kröller-Müller Museum in Otterlo, Netherlands (2009) and Galerie Aline Vidal

in Paris (2005/2008). He has participated in group exhibitions at e-flux in New York (2009), Musée du Louvre, Paris (2009), Museum Kunst Palast in Düsseldorf, Germany (2006-2007), and the Los Angeles County Museum of Art (2004). herman de vries has lived and worked in Eschenau in southern Germany since 1970.

Peter Downsborough was born in New Brunswick, New Jersey in 1940. He studied architecture at the University of Cincinnati and Cooper Union in New York, but left school in the early 1960s to work as an artist, exhibiting for the first time in New York in 1961. Working in a variety of media including sculpture, film, video, photography, audio works and site-specific installations, Downsborough explores his interests in architecture, spatial manipulation and place. In 1980, his public work, *The Dice*, was displayed in Times Square in New York. Since then, he has received public commissions for works in France, Germany, Poland, and Belgium (2007). Downsborough has exhibited nationally and internationally for five decades. The exhibition *Position*, a retrospective of his work, traveled to the Palais des Beaux-Arts in Brussels (2003), Espace de l’art concret, Mouans-Sartoux, in France (2003), and Muzeum Sztuki, Lodz, in Poland (2004). Solo exhibitions include Western Exhibitions in Chicago (2008), Galerie Erna Hecey, Brussels (2008), Angels Barcelona in Barcelona (2008), Galerie des Multiples, Paris (2007), the Mamco, Geneva (2004), and Frac Bourgogne, Dijon (2003). Group exhibitions include the Mamco, Geneva (2003), the Gutenberg Pavilion, Mainz, in Germany (2000), and the Artists’ Tower for Peace at the Whitney Biennial, New York (1996). Downsborough lives and works in Brussels, Belgium.

Philippe Durand was born in France in 1963. He has exhibited internationally since the 1990s, and his work can be found in public collections in Rhône-Alpes, Limousin, Basse-Normandie and Paris, France. Durand works primarily in the medium of photography. His series focus on a common subject—the city of Belgrade in *Beograd* (2006) or reflections in windows in *Reversal Paris* (2009)—but resist both documentary and semiotic impulses; he aims to avoid clichés and the creation of “images” in his work. Recent solo exhibitions include Galerie Laurent Godin (2011), Frac Basse-Normandie (2010), Maison du Peuple in Vénissieux, France (2009) and the Centre de la Photographie de Genève in Switzerland (2008). He has participated in group exhibitions at Ausstellungsraum der Schule für Gestaltung in Basel, Switzerland (2009), Galerie Sémiose in Paris (2009) and the Prague Triennial in the Czech Republic (2008). Durand teaches at the École nationale des beaux-arts de Lyon.

Jimmie Durham was born in Washington, Arkansas in 1940. In the early 1960s he became involved in the civil rights movement in the United States, and concurrently became active in sculpture, theater, performance and literature. In 1965 he had his first solo exhibit at the University of Texas at Austin. In 1969 Durham moved to Europe and studied at the École des beaux-arts in Geneva, returning to the United States in 1973. He worked as a political organizer in the American Indian Movement from 1973 to 1980, ultimately serving as director of the International Indian Treaty Council and as a representative to the United Nations. Durham moved to New York in the early 1980s where he served as the director of the Foundation for the Community of Artists—a group of Puerto-Rican, Afro-American, Asian American and American Indian artists—from 1981 to 1983. In 1983 his first book of poetry, *Columbus Day*, was published by West End Press. Durham moved to Cuernavaca, Mexico in 1987, where he lived until returning to Europe in 1994. Since the 1980s, Durham has concentrated on sculpture (he continues to publish essays and poetry), exhibiting widely, including in the Whitney Biennial and at Documenta 9. Durham has referred to his recent work as “anti-architecture” and has said that he is trying to “make stone free of its metaphorical weight, of its architectural weight, to make it light.” Recent exhibitions include a survey of his work at Musée d’art moderne de la Ville de Paris (2009) and the Lyon Biennale (2009). Durham lives and works in Europe.

Simon Faithfull was born in Ipsen, Oxfordshire in the United Kingdom in 1966. He received his BA First Class from Central St. Martins School of Art in 1989, and his MFA from Reading University in 1996. In 1997 he was an artist-in-residence in Tulipamwe, Namibia; residencies followed in New York (2000), Antartica (2004) and Helsinki (2005). Interested “in the line and not what the line was unhelpfully attached to,” Faithfull developed a method of drawing on his Palm Pilot that forms the foundation of his work. Some of the drawings remain in the digital realm and some are produced with other materials such as paper, vinyl or plastic. Both the drawings and his video work focus on the idea of observation—of the world at hand as well as the world at large. Faithfull is a lecturer at the Slade School of Fine Art and the founder of e-2, a digital arts organization that seeks to explore the Internet as a space for contemporary art and culture. Recent solo exhibitions include the Centre Rhénan d’art contemporain d’Alsace, Altkirch, France (2010), the British Film Institute Gallery in London (2009), Galerie Polaris in Paris (2008), and Parker’s Box in New York (2006). He has participated in group shows at the Centre d’Art Bastille in Grenoble, France and at Oi Futuro in Rio de Janeiro (both 2009), and in the 52nd Venice Biennale (2007). He lives and works in London and Berlin.

Didier Fiuza Faustino was born in France in 1968. He attended the Paris-Villemin School of Architecture, graduating in 1995. In 1996, Faustino founded the Laboratory of Architecture, Performance and Sabotage, remaining involved with it until 1999. From 1998 to 2001 he was the co-director and editor of *Numeromagazine*, a Portuguese aesthetics and contemporary arts review. In 2002, he co-founded the architecture label Bureau des Mésarchitectures. Faustino often incorporates elements from the visual arts and performance into his architectural work. João Fernandes writes that Faustino’s work “summons up art from architecture and architecture from art, indistinctly using genres in a way that summarises an ethical and political attitude about the conditions for constructing a place in the socio-cultural fabric of the city” (João Fernandes in *Didier Fiuza Faustino / Mésarchitectures*, exhibition catalogue, Museu Serralves, Portugal). Faustino has received the L’Envers des Villes award from the French Ministry of Foreign Affairs (2000); the Tabaqueira award, a prize for Portuguese contemporary art (2001); and was selected as a laureate for the Albums de la Jeune Architecture 2002 by the French Ministry of Culture. Recent exhibitions include LAXART in Los Angeles (2009), Yokohama Triennial in Japan (2008), and a showing of his “roaming screening hall” H-Box at the Tate Modern in London (2008). Faustino lives and works in Lisbon and Paris.

Cao Fei was born in Guangzhou, Guangdong Province, China in 1978. She participated in her first group exhibitions in 2000 at Eastlink Gallery in Shanghai and the Busan Metropolitan Museum of Art in Korea while earning her BFA at the Guangzhou Academy of Fine Arts. After graduating she participated in the 2nd Berlin Biennial for Contemporary Art (2001) and the 50th Venice Biennale (2003). Cao Fei’s works include video installations, performance, photography and new media projects like *RMB City* (2008), an arts community and “public platform for creativity” she created in the online platform / 3D virtual world Second Life. Recent solo exhibitions include the Serpentine Gallery in London (2008), the Orange County Museum of Art in California (2007), Lombard-Freid Projects in New York (2006), and the Para Site Art Space in Hong Kong (2006). She has exhibited at Frac Île-de-France (2008) and participated in the New Museum Triennial (2009); Carnegie International, Pittsburgh (2008); Prospect.1 New Orleans (2008); Yokohama Triennial (2008); and Istanbul, Lyon, and Venice Biennales (2007). Cao Fei lives and works in Guangzhou and Beijing.

Robert Filliou (1926-1987) was born in Sauve, France. In 1947, he moved to Los Angeles, where he worked for Coca-Cola before studying economics and science at the University of California at Los Angeles.

He graduated in 1951, taking dual French-American nationality. Throughout the 1950s he lived in Korea, Egypt, Spain and Denmark. Filliou returned to France in 1959 and became involved in the Fluxus movement. Filliou had written plays in the second half of the 1950s, but in the 1960s he began experimenting with poetry, film, painting and performance. Operating outside of the exhibition world, Filliou circulated his art in other ways: sending poems and other objects through the mail, or running a gallery out of his beret called "The Legitimate Gallery." During the late '60s and '70s, Filliou continued to work in a variety of media, both on his own and in collaboration with other artists. Collaboration, not just with other artists, was important to Filliou, who noted that "The artist must be aware that he is part of a larger social network, part of the 'Constant Festival' which surrounds him everywhere and elsewhere in the world." In the 1980s, Filliou lived at a Buddhist center in the Dordogne in France for three years. He produced a final work, *Time is a nutshell*, in 1987. In 2003-2004, a retrospective of Filliou's work traveled to MACBA in Barcelona, Museum Kunst Palast in Dusseldorf, Germany, and Musée d'Art Lille Métropole in France.

Élise Florenty was born in Pessac, a suburb of Bordeaux, France in 1978. She studied theory and the history of cinema at the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, graduating in 2001. She studied under Jean-Pierre Rehm and Marie-José Burki at the École nationale des beaux-arts de Lyon and then at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris where she graduated in 2004. She has been an artist-in-residence in Seoul, South Korea (2001) and Buenos Aires (2006). In 2006, she was a candidate for the Gilles Dusein Prize, and she won a Special Mention of the Jury at the Fano International Film Festival in Belloccchi di Fano, Italy. Florenty uses media including video and installations to explore the mechanics of language in its myriad forms. Her 2006 video installation *All Leaves Are of Wind* examined the practice of stenciling in Buenos Aires, while her 2008 video *I'll Live (work song)* takes a poem by Frank Lloyd Wright as the basis for combining language and architecture. Since 2005 she has collaborated with musician and sound artist Marcel Türkowsky on sound and music projects. Recent solo exhibitions include Centre d'art contemporain La Synagogue de Delme in France (2009), Uqbar in Berlin (2007), and Galerie nationale du Jeu de Paume in Paris (2007). Her work has appeared in group exhibitions at Espace Croisé in Roubaix, France (2009), the 1st International Roaming Biennial of Tehran in Iran (2008) and the Fieldgate Gallery in London (2008). Florenty lives and works in Paris and Berlin.

Yona Friedman was born in Budapest in 1923, where he began studying architecture in 1943 at the Budapest Technical University. He left Hungary in 1945 and moved to Haifa, Israel where he finished his architecture training at the Technion in 1948, then taking up a teaching post. In 1956 he attended the 10th International Congress of Modern Architecture in Dubrovnik, an experience that convinced him that a shift away from traditional architectural values was required. Friedman moved to Paris in 1957 and in 1958 founded the Groupe d'études d'architecture mobile (GEAM). The same year, Friedman published what would become the group's manifesto, *L'Architecture Mobile* (mobile architecture), which aimed to "help the inhabitant to become master of his own design." To this end, Friedman rejected the idea of the city as static, instead proposing a "neither determined nor determining" infrastructure whose use could be decided by its occupant. From these ideas, Friedman proposed the "spatial city," a city composed of raised containers that exist as a framework on and within which inhabitants can implement their own ideas. Knowledge of Friedman's work, which includes drawings, collages and models made from simple materials, has increased steadily since the 1960s. His concepts have been used in designs for buildings such as the Museum of Basic Technology in Madras, India. He has exhibited nationally and internationally for many decades. Recent exhibitions of Friedman's work include kamel mennour in Paris, the Espace de l'art concret in Mouans-Sartoux, France, the Mala Galerija in Ljubljana, Slovenia (2010), the 53rd Venice Biennale (2009), Portikus in Frankfurt (2008), and The Drawing Center in New York (2007). Friedman lives in Paris.

Dora García was born in Valladolid, Spain in 1965. She studied fine arts at the University of Salamanca, Spain and at the Rijksakademie, Amsterdam. Influenced by conceptual art, García uses the exhibition space as a platform to investigate the relationship between the visitor, the artwork and place. To this end, she uses installation and performance in her work, sometimes hiring actors to interact with audiences, engaging them in situations that call into question pre-existing notions of reality, fiction and art. Recent solo exhibitions include Centro Galego de Arte Contemporánea in Santiago de Compostela, Spain (2009), Galerie Michel Rein in Paris (2009), Wilkinson Gallery in London (2009), and Ellen de Bruijne Projects in Amsterdam (2008). Group exhibitions include deSingel in Antwerp, Belgium (2010), the Musée du Louvre in Paris (2009), the 10th Biennale of Lyon, and Kunsthalle Bern in Switzerland (2009). García lives and works in Brussels.

Ben Hall was born in 1977 and was educated at Bennington College in Vermont where he studied painting, printmaking and percussion. Hall works primarily in sculpture and drawing. His forms emerge from his interest in rhythm, improvisation and his explorations of the urban environment. Materials he uses include knives, turntables, fire hoses, discarded luxury furs and work gloves. Previous exhibitions include *Black, White and a Little Red* (2007) at David Klein Gallery, Birmingham, Michigan; *Displacement* (2005) at Work Gallery, Ann Arbor, Michigan and *Silo* at Contemporary Arts Center, North Adams, Massachusetts. *Spatial City* is his first museum exhibition. Ben Hall lives and works in Detroit.

Camille Henrot was born in 1978 and studied at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Working mainly in film, her recent solo exhibitions include the Espace culturel Louis Vuitton (2010), kamel mennour, Paris (2009), *Le Nouveau Monde* at the Musée des Beaux-Arts in Bordeaux, France (2008) and *King Kong Addition* at the Palais de Tokyo in Paris (2007). Group exhibitions include Galerie Jan Wentrup, Berlin (2009), Galerie Luisa Strina, São Paulo (2009), as well as the Imago Film Festival in Lisbon and Sungkok Art Museum in Seoul in 2008. Henrot currently lives and works in Paris.

Séverine Hubard was born in Lille, France in 1977. Hubard's point of focus is the city, and her work has been described as "provoking a reflection between volume and space, at the crossroads of sculpture and architecture." Hubard's work spans photography, video and performance, and often includes materials salvaged from the city around her. Since 2002, she has completed residencies in Ireland, the Netherlands, Canada, Japan and Germany. In 2009 she was in residence at the FEI Center for Contemporary Art in Shanghai. Hubard has had solo exhibitions at Galerie Marion Meyer, Paris (2010), the Musée d'art moderne et contemporain in Strasbourg, France (2009), Le Quartier Centre d'art contemporain, Quimper, France (2008), Atelier, Frankfurt am Main, Germany (2006) and SKOL in Montreal (2004). Her work has appeared in group shows at the LAM in Villeneuve-d'Asq, France (2010), Gare de Basmane in Turkey (2007) and at the Berlin Art Forum (2007). This is the artist's first exhibition in the United States. Séverine Hubard lives in Lille.

Pierre Huyghe, born in 1962 in Paris, is a visual artist working in a variety of media including film, video, and installations. He trained at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris, and began making works that mixed fact and fiction to explore relationships between reality and art. Huyghe represented France at the 2001 Venice Biennale,

where his pavilion, *Le Château de Turing*, won a jury prize. In 2002, he won the Hugo Boss Prize from the Guggenheim Museum. He is represented by the Marian Goodman Gallery. Recent solo exhibitions include Reykjavik Art Museum, Iceland (2007), the Tate Modern, London, and the Musée d'art moderne de la Ville de Paris (2006). Huyghe has recently participated in group shows at the Walker Art Center, Minneapolis and Art 40 Basel, Switzerland (2009), and the Guggenheim Museum, New York (2008). He lives and works in Paris.

Stefan Kern was born in Hamburg, Germany in 1966. He studied at the Städelschule in Frankfurt under Per Kirkeby, Ulrich Rückriem and Franz West (1988-1993). His first solo exhibitions were in Germany in 1993 at the Museum Fridericianum in Kassel, and the Skulpturen Symposium in Langen. Kern's sculptures question the relationship between form and function. His pieces share characteristics with everyday objects such as chairs and shelves, and invite audiences to engage with them. Upon engagement, their unique forms of functionality (or lack thereof) are revealed as audiences find themselves off-balance, wobbling and rocking back and forth; or, as Holger Liebs puts it, "[experiencing] their bodies as the imperfect entities they are, compelled to shed all decorum to assume a casual posture." Kern received the Kunstpreis "Junger Westen" in 1995, the Stipendium Hessische Kulturstiftung Leube Arbeitsstipendium in 1996, and the Ernest-Barlach Prize in 1999. Recent solo exhibitions include Andrew Kreps Gallery in New York (2007), Galerie Michael Neff in Frankfurt (2006), Sprüth Magers Projekte in Munich (2003), Kunstverein in Hamburg (2002) and Portikus in Frankfurt (2000). His work has appeared in group exhibitions at the Campaña Showroom in Cologne, Germany (2009), the Kunsthalle zu Kiel, Germany (2008/2009), the University of Fine Arts Hanoi (2007) and Sprüth Magers in Cologne (2007). Kern lives and works in Hamburg.

Bouchra Khalili was born in 1975 in Casablanca and grew up in Paris. She studied cinema at the Sorbonne Nouvelle, Paris 3 and graduated from the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. In her video work, Khalili explores Mediterranean space, envisioned as a territory dedicated to nomadic existence and wandering. The artist uses video for the impurity of the medium, which allows her to place her work at the limits of cinema and fine arts, and of documentary and experimentation, rendering the borders between these practices unstable. Her recent solo exhibitions include *Storytellers*, galerieofmarseille, France and *Straight Stories* at Loop Video Art in Barcelona, both in 2008. She has shown in a number of international film festivals and group exhibitions, including the African Biennial of

Photography at the Musée National du Mali; *Paradocs*, 22nd International Documentary Film Festival, Amsterdam; and *Tarjama/Translation* at the Queens Museum of Art in New York—all in 2009. Khalili currently lives and works in Paris.

Bertrand Lamarche was born in Paris in 1966, where he now lives and works. Crossing kinetic art and subjectivity, architecture and science fiction, and expanded cinema and the unconscious, his models, installations and videos materialize physical and mental projection phenomena that anchor themselves in reality in order to better distance themselves from it. Lamarche graduated from École nationale supérieure d'art de la Villa Arson in Nice. His work has been shown in many solo exhibitions in France including *The Double Twin* at the Centre régional d'art contemporain in Sète (2006); *The Plot* at Glass-box in Paris (2006) and at the Musée des Beaux-Arts in Nancy (2005); *Autobrouillard* at Transpalette in Bourges (2003); and *Vortex* at the Galerie Le Sous-Sol in Paris (1998). He has also shown abroad, most notably in the exhibition *Autobrouillard* at the Centre national de la Photographie in Geneva (2004). He has participated in numerous group shows, including Galerie Poggi in Paris (2010); *Là où je vais, je suis déjà* at Le Printemps de Septembre, Toulouse (2008); Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice, France (2007); *Absolumental 1 et 2* at Les Abattoirs in Toulouse (2006/2007); Artists Space, New York (2001); *La répétition, la tête dans les nuages* at La Villa Arson, Nice (2000); and *ExtraETordinaire* at Printemps de Cahors (1999).

Vincent Lamouroux was born in Saint-Germain-en-Laye, France in 1974. He earned degrees in art and art history from the University Paris 4, Paris-Sorbonne during which time he participated in a one-year MFA exchange program at the Otis College of Art and Design in Los Angeles. He returned to France and received his Diplôme national supérieur d'arts plastiques. Lamouroux, whose interests include science fiction and utopias, makes objects, sculptures and site-specific installations that attempt to disrupt or make ambiguous spatiality in the service of the imaginary impulse. In 2003, he was an artist-in-residence at Location 1 in New York, which led to his participation in a group exhibition there in 2004. In 2006 he was awarded the Ricard Foundation's Prize. Recent solo exhibitions include the Bijloke Musiekcentrum, Gand, Belgium (2010), the Centre d'art contemporain, Le Havre, France (2010), Galerie G.-P. & N. Vallois, Paris (2008) and Centre Pompidou, Paris (2007). Group exhibitions include the Mudam, Luxembourg (2010), Centre Pompidou, Paris (2009), Centre d'Art Bastille in Grenoble, France (2008), and Spencer Brownstone Gallery at Art Basel Miami Beach (2003). Lamouroux lives and works in Paris.

Mark Leckey was born in Birkenhead, England in 1964. He received his BA in 1990 from Newcastle Polytechnic. Leckey works primarily with video and film, and English culture is frequently his subject. He exhibited at the 1990 *New Contemporaries* exhibition at the Institute of Contemporary Arts, London, and gained prominence in the art world in 1999 through his video *Fiorucci Made Me Hardcore*, a repurposing of found footage from the underground party and rave scene in England in the '70s, '80s and '90s. Leckey has participated in Manifesta 5, the European Biennial of Contemporary Art (2004), and the Tate Triennial (2006). In 2008, he won the Turner Prize for his exhibition *Industrial Lights and Magic*. That same year, he was also awarded the Central Art Award from the Kolnischer Kunstverein. Recent solo exhibitions include Galerie Daniel Buchholz in Berlin (2009), the Guggenheim Museum in New York (2008), and Le Consortium in Dijon, France (2007). Group exhibitions include Tate Britain (2008), the Museum of Contemporary Art in Chicago (2007), and PS1 Contemporary Art Center in New York (2006). Leckey is currently a professor of film studies at Städelschule in Frankfurt. He lives in London.

Didier Marcel was born in France in 1961. He attended the École régionale des beaux-arts de Besançon and then pursued a bachelor's degree in fine arts at the University Paris 1, Panthéon-Sorbonne. In 1989 he graduated from the Institut national des hautes études en arts plastiques. Marcel utilizes his technical skill to introduce questions of shape, texture, scale and presentation into his work, highlighting what he sees as art's fundamental "difference-making" function. "It's a question of admitting that art is not life and that art is always a difference produced between a real thing and its translation," Marcel says. In 1999 Marcel was the recipient of the Ricard Foundation's Prize, and in 2008 he received the International Contemporary Art Award from the Monaco-based Fondation Prince Pierre. Recent solo shows include the ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris (2010), the Mudam in Luxembourg (2009), Galerie Michel Rein in Paris (2006) and the Mamco in Geneva (2005). His work has been included in group exhibitions at Centre Pompidou, Paris (2009), the Institut Français in Cologne, Germany (2009), the Centre for Contemporary Art Winzavod in Moscow (2008), and Galerie Aliceday in Brussels (2006). This is the artist's first exhibition in the United States. He lives and works in Dijon, France.

Born in Harfleur in 1974, **Raphaël Maze** now lives in Le Havre, France. Maze, who works within the current of experimental cinema, gives impetus to, distributes, films his performances, and makes videos working from old found films created by

amateurs and professionals from the 1930s to the present. He fragments, reworks and recolorizes these films, scratching and stressing the rhythm of the original by accelerating or slowing down scenes and creating short loops. The result is at once strange and fascinating, somewhere between the mental image of the artist and contemporary urban reality.

François Morellet was born in Cholet, France in 1926. A self-taught painter, he began painting landscapes, portraits and still-lives; by 1950 he considered himself an abstract painter. He had his first solo show at the Galerie Creuze in Paris. Throughout the 1950s Morellet worked on abstract geometric paintings, often created according to a predetermined set of rules. Morellet co-founded the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) in Paris in 1960, a group of artists with a shared interest in exploring the possibilities of visual art in a scientific and experimental way. Morellet began working with neon tubing in 1963, and began to explore architecture in 1968. Recognised internationally since the 1970s, his work has been featured in numerous exhibitions in France (Paris, Strasbourg, Nantes, Lyon, Paris, among others) as well as abroad (Brussels, Ghent, Geneva, Kassel, Oxford, the Brooklyn Museum, the Miami Center for the Fine Arts, and the Museum of Modern Art, New York). In 2007, he had a retrospective at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris and in 2008 he was the inaugural winner of the Peter C. Ruppert Prize for Concrete Art in Europe. In 2010, Musée du Louvre entrusted François Morellet with the creation of the Lefuel Staircase window installations. He lives and works in Cholet and Paris.

Sarah Morris was born in Kent in the United Kingdom in 1967. She grew up in Providence, Rhode Island, and studied at Cambridge and at Brown University, where she studied semantics and received a bachelor's degree in 1989. Morris participated in the Whitney Museum of American Art Independent Study program (1989-1990) and began showing her work in New York in the 1990s. At that time Morris worked primarily as a painter, making "text paintings" that featured words whose meanings were recast through use of color, typeface and juxtaposition. In the mid-'90s she began to explore urban architecture and the psychology of cities in her *Midtown* and *Neon* series and in films that she views as parallels to her city paintings. These films include *Midtown* (1998) about New York, *AM/PM* (1999) and *Beijing* (2008). In recent years Morris has made a number of films, such as *Robert Townes* (2007), that shift from a panoramic view to focus on an individual within the city. Solo exhibitions include Whitechapel Laboratory, London (2007), the Museum of Modern Art, New York (2002), and Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin (2001). Morris has

participated in group exhibitions including the Tate Triennial (2003), the 25th São Paulo Biennial (2002), and the 4th Site Santa Fe Biennial (2001). She lives in London and New York.

Juan Muñoz (1953-2001) was born in Madrid. He left school at age 12 and was taught by a local poet and art critic. In 1970, after a brief stint at the University of Madrid studying architecture, Muñoz moved to London, where he studied at the Croydon School of Art and Technology and the Central School of Art and Design. In 1981, Muñoz was awarded a Fulbright scholarship and spent a year in New York where he began a friendship with sculptor Richard Serra. Muñoz returned to Madrid in 1983, and with Serra's help was able to curate a number of shows. It was also at this time that Muñoz devoted himself to sculpture. He participated in the Venice Biennale in 1986, 1993, and 1997. In 2000, Muñoz was awarded the Premio Nacional de Bellas Artes. Although described by some critics as a "post conceptual, post narrative" sculptor, Muñoz thought of himself as a storyteller, regardless of medium. In 1996, *Will It Be A Likeness?*, a collaboration with John Berger, won an award for Best Radio Play in Germany. Muñoz died suddenly in Ibiza, Spain at the age of 48. Recent retrospectives have been held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid (2009), the Tate Modern in London (2008) and the Musée de Grenoble in France (2007).

Stéphanie Nava was born in Marseille, France, in 1973. She attended the École régionale des beaux-arts de Valence where she established the foundations of her practice in drawing. In 2004, she was awarded a Villa Médicis Hors les Murs grant by Culturesfrance to develop her projects in London where she lived and worked for a period of time. She now lives in Marseille and in Paris, where she teaches art and cinema at the Architecture School of La Villette. Recent solo exhibitions include *La Box*, in Bourges, France (2010), Galleria Riccardo Crespi in Milan (2010), Centre d'art contemporain Passerelle, Brest, France (2009), Viafarini DOCVA in Milan (2008), and Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, France (2008). She has been involved in many group exhibitions, including at the Kunstverein Tiergarten in Berlin, Centre national d'art contemporain-Le Magasin in Grenoble, France; CCC in Tours, France; CAC in Malaga, Spain; Galleria Neon in Bologna and Galerie Claudine Papillon in Paris.

June Bum Park was born in 1976 in Seoul, South Korea, where he now lives and works. He received a BFA from the Department of Education at Sungkyunkwan University. He turns the reality in fiction upside down, transforms images in theater, and plays with levels

of reality. Funny, surprising, and mysterious, his films show the metaphor of human intervention on images and landscapes. June Bum Park integrates the gestural language of mime into his video work and invites us to discover the formal qualities of moving images and the multiple ways of reading them through his use of the frame, wide-angle shots in real time, and the probability of distorted reality via speed and the acceleration of time. He also casually tackles the question of the role of the artist. Recent solo exhibitions include Herrmann & Wagner in Berlin (2008) and Insa Art Space, Seoul (2005). Group exhibitions include Kunstmuseum Bochum, Germany (2010); Space CAN, Seoul (2009); Museum of Contemporary Art, Helsinki (2008) and Bitforms Gallery in New York (2007).

Philippe Parreno, born in 1964 in Oran, Algeria, is an artist and filmmaker. He graduated from the École supérieure d'art de Grenoble, France in 1988, and attended the first session at the Institut des hautes études en arts plastiques at Palais de Tokyo, Paris in 1989. Parreno often works with pre-existing images, investing them with his own ideas. In 2006, he co-directed a feature-length documentary about the French footballer Zinedine Zidane with Scottish artist-filmmaker Douglas Gordon. *Zidane, A 21st Century Portrait*, premiered at the Cannes Film Festival. Parreno also contributed writing to *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture* (The MIT Press, 2008) edited by Paul D. Miller (DJ Spooky), and to *Above Magazine*. Solo exhibitions include CCS Bard College, New York (2010); Centre Pompidou, Paris, the Serpentine Gallery, London, and Kunsthalle Zurich (2009); and the Walker Art Center, Minneapolis and Friedrich Petzel Gallery, New York (2008). Recent group exhibitions include *The Puppet Show* at the Contemporary Arts Museum Houston, Texas and the Frye Art Museum in Seattle, Washington (2009); and *theanyspacewhatever* at the Guggenheim Museum, New York (2008). Collaborations, in addition to *Zidane, A 21st Century Portrait*, include *Philippe Parreno & Rikrit Tiravanija* at Friedrich Petzel Gallery, New York (2006). He lives and works in Paris.

Philippe Ramette was born in 1961 in Auxerre, France. He rose to prominence as a sculptor in France in the 1990s making metal and wooden objects, many of which possessed what Carl Freedman (*Frieze Magazine*) refers to as the “property of potentiality—a latent ability to function in real time and space.” In the late '90s Ramette turned his attention to photography. This work denies potentiality: photographs of Ramette reading a newspaper under water or hanging off the edge of a cliff strike the viewer as impossible—and probably computer generated. In fact, Ramette, who still considers himself a sculptor, builds devices that he calls “sculpture structures” that allow him to pose

in ways that seem to defy the limitations of space and time. Recent solo exhibitions include Institut Français in Tokyo (2009), the Mamco in Geneva (2008) and Galerie Xippas in Paris (2006). Ramette's work has been included in the Seoul International Photography Festival (2009/2010), as well as exhibitions in the United Arab Emirates (2009), Athens (2009), and the Villa Arson Centre national d'art contemporain in Nice, France (2008). Philippe Ramette lives and works in Paris.

Sara Schnadt (born in 1972) is a Chicago-based artist working in new media, installation and performance art. Chicago exhibitions include the *Pop-Up Art Loop* temporary gallery series, *12x12: New Artists New Work* at the Museum of Contemporary Art, *Looptopia*, *the Site Unseen Performance Festival*, Balloon Contemporary, and Antena Gallery. Her work has also been seen at the *Exchange Rate* public projection series in Los Angeles and New York, *Upgrade! - Chain Reaction* in Skopje, Macedonia, CINEA Paris, FreeManifesta in Frankfurt, and the Busan Biennale in South Korea. Schnadt co-curates the IN>TIME Performance Series and is co-founder of and technologist for Chicago Artists Resource website at the Chicago Department of Cultural Affairs. She also serves on the planning committee for Carnegie Mellon University's Technology in the Arts Conference, and is co-chair for the Chicago chapter of Upgrade!, an international network of new media artists.

Kristina Solomoukha was born in 1971 in Kiev, Ukraine, where she studied at the School of Industrial Art in the aesthetic-industrial section (1986-1989) prior to graduating with honors from the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (1995). Her installations, drawings and video have been widely exhibited in France: through a public commission for the Cnap (Centre national des arts plastiques) and at ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris (2000), in *La Force de l'Art* at the Grand Palais, Paris (2006), and at the Lyon and Nantes Biennales (both 2007). In 2009 she took part in *Evento*, the first Bordeaux Biennale, curated by Didier Fiuza Faustino. In 2005, Solomoukha's multi-media installation was presented at *Art Statements*, Art/36/Basel, by Galerie Martine & Thibault de la Châtre. The following year she had a solo show in Barcelona's CaixaForum and took part in the São Paulo and Busan Biennales. In 2008 she realized *Mind the Gap* fountain, a temporary installation in Cleopas Johnson Park, Atlanta, Georgia. Recent solo exhibitions include Le Dojo in Nice, France (2009) and the Centre d'art contemporain in Colomiers, France (2009). Solomoukha lives and works in Paris and teaches at the Geneva University of Art and Design in Switzerland.

Tatiana Trouvé was born in 1968 in Cosenza, Italy, and raised in Dakar, Senegal. After studying in the Netherlands and at the École nationale supérieure d'art de la Villa Arson in Nice, France, Trouvé relocated to Paris in the mid-1990s. Her experiences trying to find work led to the creation of the Bureau d'activités implicites (BAI) in 1997, an ongoing project that spatializes the activities of the artist via numerous architectural modules composed of and furnished with everyday objects and office supplies. Trouvé refers to herself as an employee of the BAI. “I work for it, and I am constantly preoccupied with managing what happens within it.” The BAI has also generated non-module objects, such as the *Fantômes*. Trouvé received the Ricard Foundation's Prize in 2001 and the Marcel Duchamp Prize in 2007. Trouvé's solo exhibitions include the Migros Museum in Zurich (2009), Centre Pompidou, Paris (2008), Johann Koenig Gallery in Berlin (2008) and Emmanuel Perrotin Gallery in Miami (2007). Her work has been included in group exhibitions at Peter Blum Gallery in New York (2009), Nottingham Contemporary in the United Kingdom (2008), the Guandong Museum of Fine Arts in China (2005) and the 50th Venice Biennale (2003). Trouvé lives in Paris.

Hui-min Tsen is a Chicago-based interdisciplinary artist whose work explores the act of exploration itself. Through a series of projects that range from boat-building to walking tours, she has sought to bridge the distance between “here” and “over there” by reaching for the myth and mystery present in one's everyday relationship with place, wonder, and the unknown. In 2005 she received an MFA in photography from the School of the Art Institute of Chicago. She has exhibited and performed in Chicago at Hyde Park Art Center, Mess Hall, Co-Prosperity Sphere, and the Museum of Contemporary Art, and internationally with Dynamo Project Space, Greece and the Director's Lounge, Berlin. Radio pieces have included work with WLUW in Chicago and participation in Neighborhood Public Radio's *American Life* at the Whitney Biennial.

Marie Voignier was born in France in 1974. She earned an engineering degree from the Université de Technologie de Compiègne, France in 1997, and a degree in gender studies from Humboldt Universität Berlin in 1998. From 1999 through 2004 she studied at the École nationale des beaux-arts de Lyon. In 2004 she was awarded the Prize of Paris by the École nationale des beaux-arts de Lyon, and in 2005 she was selected as an artist-in-residence at the Cité internationale des Arts in Paris. Voignier works primarily with video and video installation. Her 2006 video *Le bruit du canon (The Cannon's Blast)* won the Short Film Prize at the 2007 Cinema du Réel festival in Paris, and *Hinterland* (2009) won the Public

Libraries Prize and was screened at the 20th Festival international du Documentaire in Marseille, France. Her work has been screened at Doc Lisboa in Lisbon (2009), the Iran International Documentary Film Festival in Tehran (2008), and the Artists Beyond series at the 6th Berlin Biennale (2010). She has participated in group exhibitions at the Centre d'art contemporain in Brétigny, France (2009), Fieldgate Gallery in London (2008) and the Contemporary Art Museum in Shanghai (2008). Voignier lives and works in Paris.

Steve Wetzel is an American artist in the Midwest working primarily in video and installation. He has exhibited recently in group shows at Angstrom Gallery, and the Echo Park Film Center in Los Angeles, and Rowley Kennerk Gallery in Chicago. Solo exhibitions include the Green Gallery West in Milwaukee, the Detroit Film Center in Detroit and Chiang Mai University Art Museum in Chiang Mai, Thailand. Wetzel is a lecturer in the Film Department at the University of Wisconsin-Milwaukee where he makes a living challenging middle-class youth to think more critically about the world they share with others.

Raphaël Zarka was born in Montpellier, France in 1977. He earned his BFA at the Winchester School of Art in the United Kingdom in 1999. In 2002, he received his Diplôme national supérieur d'expression plastique at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Of his work, Zarka says, “I never try to present reality as it is. On the contrary, I'm stressing the fact that we can only ever see the world from our own particular cultural viewpoint.” Zarka's viewpoint is that of a lifelong skateboarder, somebody used to finding possibilities in objects others might miss. Sometimes his work literally references skateboarding, as in his photograph series *Riding Modern Art* (2007), in which skaters are depicted riding works of public art, revealing a dynamism in the sculptures not otherwise on display. In other works, however, the perspective surfaces more subtly, as in his ongoing series *Les Formes du Repos (Forms of Rest)*, which explores the sculptural possibilities of unfinished construction sites. Zarka has won numerous awards for his work, including the Ricard Foundation's Prize in 2008. Recent solo exhibitions include the Palais de Tokyo, Paris (2010), Frac Alsace (2010), the Museum of Modern Art, Oxford (2009), Motive Gallery, Amsterdam (2009) and Galerie Michel Rein, Paris (2008). Group exhibitions include Centre Pompidou, Paris (2010), Vidéochroniques, Marseille, France (2009), Laura Bartlett Gallery, London (2009) and Casino Luxembourg in Luxembourg (2008). Zarka lives and works in Paris.

Exhibition Partners

Partenaires de l'exposition



Exhibition Venues

Lieux d'exposition



Institute of Visual Arts (Inova), Milwaukee

February 5-April 18, 2010

Since 1996, the Institute of Visual Arts (Inova) at the University of Wisconsin-Milwaukee has established an international reputation as a contemporary art research center. The mission of the Institute of Visual Arts is to engage the general and university publics with contemporary art from around the world through exhibitions and programs. The Institute is recognized for the high quality of its programs and for the opportunity it offers artists to experiment in the creation of new work, and it is committed to educating audiences by presenting artists who are shaping our visual culture in the present and for the future.

arts.uwm.edu/inova

5 février - 18 avril 2010

Depuis 1996, l'Institut d'arts visuels de l'Université de Wisconsin-Milwaukee (Inova) s'est construit une réputation internationale en tant que centre d'art contemporain et de recherche. La mission d'Inova est de rapprocher le grand public et les étudiants avec l'art contemporain par ses expositions et sa programmation culturelle et artistique. L'Institut est reconnu pour la grande qualité de cette dernière, pour la possibilité qu'il offre aux artistes de produire des nouvelles œuvres et pour inviter régulièrement des personnalités qui façonnent notre culture visuelle d'aujourd'hui et de demain.



Hyde Park Art Center, Chicago

May 23-August 8, 2010

The Hyde Park Art Center is Chicago's oldest alternative contemporary art venue dedicated to stimulating and sustaining the visual arts. The Art Center offers exhibitions of new work primarily by emerging artists at pivotal moments in their careers, as well as studio art classes and public programs. It is focused on incorporating Chicago's visual artists into the global conversation of contemporary art and culture through its exhibitions and residency programs. The Art Center features the only large panoramic screen committed to showing digital public art in the United States. This projection system plays an important role in making this contemporary art space a pioneer for new experimental art that challenges artists to push the boundaries in the formal, conceptual, and public presentation of art in all media.

www.hydeparkart.org

23 mai - 8 août 2010

Le Hyde Park Art Center, qui figure parmi les premiers lieux consacrés à l'art contemporain à Chicago, a pour mission de favoriser et de soutenir les arts visuels. Il organise des expositions qui privilégient les artistes émergents arrivés à un tournant de leur carrière et propose une programmation culturelle et des cours d'arts plastiques. À travers ses expositions et ses programmes de résidence, le HPAC cherche à porter les artistes de Chicago sur la scène internationale de l'art contemporain et de la culture. Il possède par ailleurs le seul grand écran panoramique des États-Unis consacré à la diffusion d'œuvres numériques : ce système de projection est un élément clé dans le rôle que joue le HPAC pour stimuler l'expérimentation et encourager les artistes à explorer les limites de la présentation formelle, conceptuelle et publique de l'art dans tous les médias.



Museum of Contemporary Art Detroit – MOCAD

September 10-December 30, 2010

Founded in 2006, the Museum of Contemporary Art Detroit is an innovative addition to Detroit's vibrant Midtown neighborhood, and functions as a hub for the exploration of emerging ideas in the contemporary arts. The Museum's ambitious series of exhibitions features emerging and established artists, and its cutting-edge public programs include lectures, musical performances, films, literary readings and educational activities for children. The mission of MOCAD is to present art at the forefront of contemporary culture. As a non-collecting institution, MOCAD is responsive to the cultural content of our time, fueling crucial dialogue, collaboration and public engagement.

www.mocadetroit.org

10 septembre - 30 décembre 2010

Créé en 2006, le Musée d'art contemporain de Detroit (MOCAD) est un nouvel acteur du centre-ville, fonctionnant comme un laboratoire d'idées et d'expérimentations dans le domaine de l'art contemporain. Il mène une programmation ambitieuse d'expositions consacrées à des artistes émergents comme à d'autres plus confirmés. Sa programmation culturelle exigeante associe conférences, concerts, films, lectures publiques et activités éducatives pour les enfants. La mission du MOCAD est de présenter l'art comme l'expression de la culture contemporaine. Lieu d'exposition sans collection permanente, le MOCAD engage une réflexion sur les enjeux de la culture aujourd'hui et cherche à stimuler le dialogue, la collaboration et l'implication du public vis-à-vis de l'art contemporain.



The Frac: Regional Institutions Dedicated to Contemporary Art

Les Frac, des institutions régionales au service de l'art contemporain

The French Regional Contemporary Art Funds (Frac) are public collections that were created in 1982 to disseminate contemporary art within each region of France. Our American partners were not wrong when they saw the structures as typically French. In the United States, culture essentially arises from private initiative. In France, culture is historically tied to public institutions, because we consider it not only a means of personal development, but also a tool to educate, spread knowledge, and form one's mind and taste.

Set up within the political context of decentralization (the transfer of power to regions outside of Paris), the Frac were created on the principle that financing would be shared between the State and the new regional Councils. Now numbering 23, they are present in every region of France. In less than 30 years, they have gathered nearly 24,000 works of art by 4,000 artists, and provide access to today's major art movements. Each Frac now holds between 200 and 3,000 pieces, each has an annual acquisition budget to expand its collection. Considered as a whole, the Frac represent the third largest public collection of contemporary art in France, after those of the Cnap (Centre national des arts plastiques, or National Collection of Contemporary Art) and the Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou. However, each individual Frac possesses its own history, collection, and program of cultural activities that lend it its singular identity.

Decisive Tools for the Diffusion of Art

The Frac have three complementary missions: to collect the art of our times, to take it out into the public, and to educate people about art. With an essentially nomadic approach to cultural heritage and unique tools of transmission, the Frac have progressively become decisive actors in the cultural development policies of the country, aiming to reduce geographic, social, and cultural disparities and facilitate the discovery of contemporary art by an increasingly diverse public.

The Frac have developed ongoing exhibition schedules, welcomed guest artists as well as those from other disciplines, and engaged in publishing activities and educational initiatives, all while engaging in national and international exchange. In certain regions, they have become, along with the art centers and art schools, the essential motor of diffusion and initiator of contemporary creativity. The Frac are at the

Les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac) sont des collections publiques créées en 1982 afin de permettre à l'art d'aujourd'hui d'être présent dans chaque région de France. Nos partenaires américains ne se sont pas trompés quand ils ont vu dans ces structures un modèle typiquement français. Il est vrai qu'à la différence des États-Unis où la culture relève essentiellement de l'initiative privée, en France, la culture est historiquement très liée aux institutions publiques car on la considère non seulement comme un moyen d'épanouissement personnel, mais aussi comme un levier d'éducation, de connaissance et de formation.

Mis en place en 1982 dans le cadre de la politique de décentralisation (transfert de pouvoir vers les territoires hors de Paris), les Frac ont été créés sur le principe d'un financement paritaire entre l'État et les nouveaux Conseils régionaux. Au nombre de 23, ils sont présents dans toutes les régions de France. En moins de 30 ans, ils ont rassemblé près de 24000 œuvres, recouvrant les travaux de 4000 artistes, et favorisé l'accès aux démarches majeures de l'art d'aujourd'hui. Chaque Frac compte aujourd'hui entre 200 et 3000 pièces et dispose d'un budget d'acquisition annuel pour enrichir sa collection. L'ensemble des Frac représente la troisième collection publique d'art contemporain en France, après celle du Cnap/Centre national des arts plastiques (fonds national d'art contemporain) et du Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou. Toutefois, chaque Frac possède une histoire, une collection et un programme d'activités qui lui confèrent aujourd'hui une identité singulière.

Des outils décisifs pour la diffusion de l'art

Les Frac mènent trois missions complémentaires : collectionner l'art de notre temps, le donner à voir en allant à la rencontre des publics, et en faire la pédagogie. Patrimoines essentiellement nomades et outils de transmission originaux, les Frac sont progressivement devenus des acteurs décisifs de la politique d'aménagement culturel du territoire visant à réduire les disparités géographiques, sociales et culturelles et à faciliter la découverte de l'art contemporain par les publics les plus divers.

Ils développent une activité régulière d'expositions, d'invitations d'artistes et de créateurs d'autres disciplines, d'éditions, d'initiatives à caractère

éducatif, multipliant aussi les échanges nationaux et internationaux. Dans certaines régions, ils sont devenus, avec les centres d'art et les écoles d'art, le moteur essentiel de la diffusion et de l'initiation à la création contemporaine, et se trouvent ainsi au cœur d'un réseau de partenaires fidélisés au fil des années : musées des Beaux-Arts, centres d'art ou espaces municipaux, établissements scolaires ou universités, monuments historiques ou parcs, galeries, associations de quartiers et parfois hôpitaux et prisons.

La présence des Frac sur la scène internationale

Depuis de nombreuses années et en particulier sous l'impulsion des cinq Frac du Grand Est, puis avec le réseau Platform, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain, un grand nombre d'œuvres ont été exposées dans de nombreux pays : Italie et Pologne en 2003, Espagne et Royaume-Uni en 2004, Allemagne et Slovaquie en 2005, Israël et République tchèque en 2006, Argentine, Croatie, Italie et Roumanie en 2007, Belgique et Lituanie en 2008. L'année 2010 revêt une importance particulière pour Platform et l'ensemble des Frac grâce à *Spatial City* et ses trois étapes dans le Middle West.

Une nouvelle étape dans le développement des Frac

Initialement sans espace d'exposition propre, les Frac se sont peu à peu dotés, à partir des années 2000, de lieux conçus pour développer une programmation, accueillir du public et gérer leur collection. Actuellement, grâce au soutien et à l'engagement de leur Région, plusieurs Frac sont dans l'attente de nouvelles constructions appropriées à leurs missions. Les concours lancés pour la conception et la réalisation de nouveaux Frac impliquent des équipes d'architectes de renommée internationale : Odile Decq, Jakob+MacFarlane, Kengo Kuma & Associates, Lacaton et Vassal. Les bâtiments ainsi créés agissent comme des ferments du renouvellement urbain. En zone périphérique, ils participent à la requalification de quartiers, génèrent de nouveaux usages. Situés en centre-ville, ils constituent un signal urbain fort, contribuant à façonner l'identité culturelle de la ville où ils sont implantés.

À l'aube de leur trentième anniversaire, les réalisations et les projets que connaissent actuellement les Frac ont certainement dépassé les attentes initiales. Pour autant, leurs missions sont plus que jamais d'actualité, qu'il s'agisse de soutenir la création contemporaine, de la rendre accessible à tous et de continuer à travailler dans l'esprit d'un service public de la culture.

heart of a network of partners that have developed a close alliance over the years: fine arts museums, art centers and municipal spaces, schools and universities, historic monuments and parks, galleries, neighborhood associations, even hospitals and prisons.

The International Presence of the Frac

Over the past several years, initially under the impetus of the five Frac Grand Est, and then through Platform, the Association of French Regional Contemporary Art Funds, a large number of works have been shown in various countries: Italy and Poland in 2003, Spain and the United Kingdom in 2004, Germany and Slovakia in 2005, Israel and the Czech Republic in 2006, Argentina, Croatia, Italy, and Romania in 2007, Belgium and Lithuania in 2008. The year 2010 takes on particular importance for Platform and the 23 Frac with *Spatial City* and its three stops in the Midwest.

A New Step in the Development of the Frac

Initially without their own exhibition venues, the Frac began, in 2000, to equip themselves with spaces designed to support a programming schedule, welcome the public, and manage their collections. Currently, thanks to the support and involvement of their own regions, several Frac await new spaces adapted to their missions. The competitions for the design of new Frac involve teams of internationally renowned architects such as Odile Decq, Jakob+MacFarlane, Kengo Kuma & Associates, and Lacaton and Vassal. These buildings encourage urban renewal. When located on the outskirts of cities, they participate in the rezoning of neighborhoods, generating new uses. When in city centers, they send a strong urban signal and help shape the cultural identity of the city in which they are established.

At the dawn of their thirtieth anniversary, the Frac and their projects have certainly surpassed initial expectations. For all that, their missions are as current as ever, whether this means supporting contemporary creativity, making work accessible to all, or continuing to work in the spirit of cultural public service.

Contacts

Contacts

Frac Alsace

Agence culturelle d'Alsace
1 espace Gilbert Estève
F - 67600 Sélestat
+33 (0) 3 88 58 87 55
<http://frac.culture-alsace.org>
Dir. : Olivier Grasser

Frac Aquitaine

Hangar G2 Bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande
F - 33300 Bordeaux
+33 (0) 5 56 24 71 36
www.frac-aquitaine.net
Dir. : Claire Jacquet

Frac Auvergne

6 rue du Terrail
F - 63000 Clermont-Ferrand
+33 (0) 4 73 90 50 00
www.fracauvergne.com
Dir. : Jean-Charles Vergne

Frac Basse-Normandie

9 rue Vaubenard
F - 14000 Caen
+33 (0) 2 31 93 09 00
www.frac-bn.org
Dir. : Sylvie Froux

Frac Bourgogne

49 rue de Longvic
F - 21000 Dijon
+33 (0) 3 80 67 18 18
www.frac-bourgogne.org
Dir. : Eva González-Sancho

Frac Bretagne

3 rue de Noyal
F - 35410 Châteaugiron
+33 (0) 2 99 37 37 93
www.fracbretagne.fr
Dir. : Catherine Elkar

Frac Centre

12 rue de la Tour Neuve
F - 45000 Orléans
+33 (0) 2 38 62 52 00
www.frac-centre.fr
Dir. : Marie-Ange Brayer

Frac Champagne-Ardenne

1 place Museux
F - 51100 Reims
+33 (0) 3 26 05 78 32
www.frac-champagneardenne.org
Dir. : Florence Derieux

Frac Corse

La Citadelle
F - 20250 Corte
+33 (0) 4 95 46 22 18
frac@ct-corse.fr
Dir. : Anne Alessandri

Frac Franche-Comté

4 square Castan
F - 25031 Besançon
+33 (0) 3 81 61 55 18
www.frac-franche-comte.fr
Dir. : Sylvie Zavatta

Frac Haute-Normandie

3 place des Martyrs-de-la Résistance
F - 76300 Sotteville-lès-Rouen
+33 (0) 2 35 72 27 51
www.frachautenormandie.org
Dir. : Véronique Souben

Frac Île-de-France/Le Plateau

Place Hannah Arendt
F - 75019 Paris
+33 (0) 1 76 21 13 20
www.fracidf-leplateau.com
Dir. : Xavier Franceschi

Frac Languedoc-Roussillon

4 rue Rambaud
F - 34000 Montpellier
+33 (0) 4 99 74 20 35
www.fraclr.org
Dir. : Emmanuel Latreille

Frac Limousin

Les Coopérateurs
Impasse des Charentes
F - 87100 Limoges
+33 (0) 5 55 77 08 98
www.fraclimousin.fr
Dir. : Yannick Miloux

Frac Lorraine

49 Nord 6 Est
1 bis rue des Trinitaires
F - 57000 Metz
+33 (0) 3 87 74 20 02
www.fracloorraine.org
Dir. : Béatrice Josse

Frac Midi-Pyrénées

Les Abattoirs
76 allées Charles-de-Fitte
F - 31300 Toulouse
+ 33 (0) 5 62 48 58 00
www.lesabattoirs.org
Dir. : Pascal Pique

Frac Nord-Pas de Calais

930 avenue de Rosendaël
F - 59240 Dunkerque
+33 (0) 3 28 65 84 20
www.fracnpdc.fr
Dir. : Hilde Teerlinck

Frac des Pays de la Loire

La Fleuriaye
Boulevard Ampère
F - 44470 Carquefou
+33 (0) 2 28 01 50 00
www.fracdespaysdelaloire.com
Dir. : Laurence Gateau

Frac Picardie

45 rue Pointin
F - 80041 Amiens Cedex 01
+ 33 (0) 3 22 91 66 00
www.frac-picardie.org
Dir. : Yves Lecointre

Frac Poitou-Charentes

63 boulevard Besson Bey
F - 16000 Angoulême
+33 (0) 5 45 92 87 01
www.frac-poitou-charentes.org
Dir. : Alexandre Bohn

Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

1 place Francis Chirat
F - 13002 Marseille
+33 (0) 4 91 91 27 55
www.fracpaca.org
Dir. : Pascal Neveux

Frac Réunion

84 rue Labourdonnais
97400 Saint-Denis de La Réunion
+262 (0) 262 21 80 29
fracreunion@orange.fr
Dir. : Nathalie Gonthier

Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue du Docteur Dolard
F - 69100 Villeurbanne
+33 (0) 4 78 03 47 00
www.i-ac.eu
Dir. : Nathalie Ergino

PLATFORM

Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain

Platform - The Association of the French Regional Contemporary Art Funds

Created in December 2005, Platform unites the 23 Frac that have chosen to work together to achieve these objectives:

- to promote the interests of the Frac on a national level and support cooperation among the Frac
- to disseminate their collections through interregional and international projects that encourage dynamic cultural and artistic exchanges
- to form a resource center for the Frac and their partners

Platform has had offices in Paris since March 2009 and is undergoing a new phase of development, thanks notably to the positive reception of *Spatial City* in the French and international press.

Platform - Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain

Créée en décembre 2005, l'association Platform réunit 23 Frac qui ont souhaité s'associer autour d'un triple objectif commun de développement et de coopération :

- promouvoir les intérêts des Frac sur le plan national et renforcer leur collégialité
- diffuser leurs collections par des projets interrégionaux et internationaux pour impulser une dynamique d'échanges culturels et artistiques
- constituer un centre de ressources pour les Frac et leurs partenaires.

Depuis mars 2009, Platform dispose d'un bureau à Paris et connaît une nouvelle phase de développement, notamment grâce à la bonne réception de l'exposition *Spatial City* par la presse française et internationale.

Platform

32 rue Yves Toudic
F - 75010 Paris
+ 33 (0) 1 42 39 48 52
www.frac-platform.com

Contact : Marie-Cécile Burnichon

French Institutional Partners

Partenaires institutionnels français

The Cultural Services of the French Embassy in the United States

The Cultural Services of the French Embassy in the United States are headquartered in New York City and Washington, D.C. with regional offices in Atlanta, Boston, Chicago, Houston, Los Angeles, Miami, New Orleans and San Francisco.

The Visual Arts, Architecture and Design Office seeks to increase recognition of emerging talents and encourage interest in the work of established French artists who remain influential. The office offers grants and guidance for projects, conferences, curatorial research, exhibitions and artists' residencies at American arts and academic institutions. The office nurtures and maintains professional and curatorial networks in France and in the United States and often acts as a liaison between artists and professionals, organizations and resources.

Recent collaborations:

- *Spatial City: An Architecture of Idealism*, Institute of Visual Arts, Milwaukee; Hyde Park Center, Chicago; Museum of Contemporary Art Detroit-MOCAD; artists' residencies with Kristina Solomoukha, Philippe Durand and Katinka Bock. In partnership with Platform, the Association of the French Regional Contemporary Art Funds.
- *The Altered Landscape*, Nevada Museum of Art, Reno.
- *Focus on French Design*, with the exhibition *Patrick Jouin: Design and Gesture*, Museum of Arts and Design, and panels at the Cooper-Hewitt, National Design Museum, and Parsons The New School for Design, New York.
- Artist in residence at the Armand Hammer Museum, Los Angeles.
- *The Crude and the Rare*, Cooper Union, New York.

In collaboration with Culturesfrance, the office coordinates and supports residency programs in New York City (ISCP, Triangle). Currently in residence: Denis Castellas and Isabelle Cornaro (through December 2010).

Les services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis

Les services culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis sont basés à New York et à Washington, avec des antennes régionales à Atlanta, Boston, Chicago, Houston, Los Angeles, Miami, la Nouvelle-Orléans et San Francisco.

Le bureau des arts visuels, de l'architecture et du design cherche à favoriser la reconnaissance des talents émergents et à diffuser le travail d'artistes établis dont l'influence reste importante. Le bureau propose des bourses et une expertise pour l'organisation de projets, de conférences, de recherches curatoriales, d'expositions et de résidences d'artistes dans des institutions artistiques ou académiques américaines. Le bureau entretient des réseaux professionnels et curatoriaux en France et aux États-Unis, et sert souvent d'intermédiaire entre les artistes et les professionnels, les organisations et les ressources.

Collaborations récentes:

- *Spatial City: An Architecture of Idealism*, Institute of Visual Arts, Milwaukee; Hyde Park Art Center, Chicago; Museum of Contemporary Art Detroit-MOCAD avec les résidences des artistes Kristina Solomoukha, Philippe Durand et Katinka Bock. Projet en partenariat avec Platform, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain (Frac).
- *The Altered Landscape*, Nevada Museum of Art, Reno.
- *Focus on French Design*, programmation autour du design avec l'exposition de Patrick Jouin : *Design et geste*, Museum of Arts and Design et séminaires au Cooper-Hewitt, National Design Museum et à la Parsons, The New School for Design, New York.
- Résidence d'artiste au Armand Hammer Museum, Los Angeles.
- *The Crude and the Rare*, Cooper Union, New York.

En collaboration avec Culturesfrance, le bureau coordonne et soutient les programmes de résidence à New York (ISCP ; Triangle). Les artistes actuellement en résidence sont Denis Castellas et Isabelle Cornaro (jusqu'à la fin décembre 2010).

Culturesfrance and the Ministry of Culture and Communication - General Department for Artistic Production

Publics/Publiques: a policy of circulating artwork and artists

The objective of this program, initiated and run by the Ministry of Culture and Communication's General Department for Artistic Production and Culturesfrance, is to support the international circulation of the public collections of contemporary art in order to publicize French cultural production of recent decades in other countries, as well as to promote France's living artists in all the diversity of their practices.

The program furthermore seeks to assist the public in discovering the unique collections and operational structures of the Cnap (Centre national des arts plastiques, or National Collection of Contemporary Art) and the Frac (Fonds régionaux d'art contemporain, or the French Regional Contemporary Art Funds); as well as the collections, curatorial projects, missions and approaches to promoting contemporary art of museums and art centers.

Initiating collaborations between foreign curators from major institutions and their French counterparts, this program enables the exhibition of French collections abroad. The touring exhibition *Spatial City: An Architecture of Idealism* lies within this framework.

In addition to temporary exhibitions, longer-term loans of the artwork of the Cnap are offered to major museums abroad that wish to present today's French art scene through an original curatorial project.

Culturesfrance et le ministère de la Culture et de la Communication - Direction générale de la création artistique

Le programme *Publics/Publiques* : une politique de diffusion et de circulation des œuvres et des artistes

Initié et mené depuis quelques années par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction générale de la création artistique) et Culturesfrance, ce programme a pour objectif de soutenir la diffusion des fonds et collections publics d'art contemporain à l'étranger afin de mieux faire connaître la création française des dernières décennies et de promouvoir les artistes vivant en France, dans la diversité de leurs pratiques.

Ce programme a également l'ambition de faire découvrir la spécificité des fonds du Cnap/Centre national des arts plastiques (Fonds national d'art contemporain), des Frac (Fonds régionaux d'art contemporain), les collections des musées et leur fonctionnement, ainsi que les projets curatoriaux des centres d'art, leurs missions et leurs démarches prospectives en faveur de l'art d'aujourd'hui.

Initiant des collaborations entre commissaires étrangers d'importantes institutions et leurs homologues français, ce programme permet d'exposer les collections et fonds français à l'étranger. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'exposition itinérante, *Spatial City: An Architecture of Idealism*.

Outre les expositions temporaires, des dépôts à plus long terme d'œuvres du Cnap (fonds national d'art contemporain) peuvent être proposés à de grands musées étrangers souhaitant présenter, selon un projet curatorial original, l'actualité de la scène française.



Acknowledgments

Remerciements

Platform, Inova, the Hyde Park Art Center and the Museum of Contemporary Art Detroit would like to thank the following: / Platform, Inova, le Hyde Park Art Center et le Musée d'art contemporain de Detroit souhaitent remercier les personnes suivantes :

Ministère de la Culture et de la Communication – Direction générale de la création artistique

Georges-François Hirsch, Directeur général de la création artistique
Jean-Pierre Simon, Directeur adjoint, chargé des arts plastiques
Nicolas Bourriaud, Chef de l'inspection de la création artistique
Jacques Bayle, Inspecteur de la création artistique, coordinateur du collège arts plastiques
Jean-Marc Prévost, Inspecteur de la création artistique
Dominique Aris, Chef du département du soutien à la création
Véronique Evanno, Adjointe à la chef du département, chargée des lieux de diffusion
Marie-Christine Hergott, Adjointe à la chef de la mission de la communication
Inès Da Silva, Chef du bureau de l'action européenne et internationale
Pierre Poujade-Fayet, Chargé de mission arts plastiques au bureau de l'action européenne et internationale

Culturesfrance

2011: Culturesfrance devient l'Institut Français / 2011: Culturesfrance Becomes the Institut Français

Une nouvelle enseigne pour l'action culturelle extérieure de la France, une agence au service des échanges culturels internationaux, de la création contemporaine, de la promotion de la langue française, des idées, des savoirs et de la coopération avec les pays du sud. / Introducing a new name for an agency dedicated to cultural activity outside of France, international cultural exchanges, and contemporary creativity. Institut Français also promotes the French language, as well as ideas and knowledge, and encourages cooperation with countries to the south.

Xavier Darcos, Président
Sylviane Tarsot-Gillery, Directrice
Laurence Auer, Secrétaire générale
Sophie Renaud, Directrice du département des échanges et coopérations artistiques
Alain Reinaudo, Conseiller pour les arts visuels et l'architecture, directeur adjoint du département des échanges et coopérations artistiques
Corinne Henry, Chargée de mission arts visuels
Fanny Aubert Malaurie, Directrice du département communication et partenariat

Ambassade de France aux États-Unis / French Embassy in the United States

Kareem Rispal (jusqu'en août 2010) et Antonin Baudry (depuis septembre 2010), Conseillers culturels
Christophe Musitelli, Conseiller culturel adjoint
Sophie Claudel, Attachée culturelle, chef du service des échanges artistiques
Armelle Pradalier, Bureau des arts visuels et de l'architecture

Consulat Général de France à Chicago, Service de coopération et d'action culturelle / Consulate General of France in Chicago, Cultural Services

Marie-Anne Toledano, Attachée culturelle
Laurence Geannopoulos, Service culturel

Nos plus sincères remerciements vont à Laurent Maillaud, Attaché culturel à Chicago de 2006 à 2009, qui est à l'initiative de ce projet. / Our sincere thanks to Laurent Maillaud, cultural attaché in Chicago from 2006 to 2009, who initiated this project.

Régions de France / Regions of France

Les 23 Régions qui accueillent un Frac et qui sont des partenaires indispensables à la poursuite et au développement de leurs activités. / The 23 French Regions that host a Frac and are indispensable partners in the development and support of their activities and programs.

Platform - Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain

Platform souhaite remercier les commissaires américains Allison Peters Quinn et Luis Croquer ainsi que Nicholas Frank, commissaire général de *Spatial City*, dont la qualité et la pertinence de la proposition ont permis de construire cette aventure collective en associant 23 Frac pendant plus d'une année ; Polly Morris sans qui ni l'exposition, ni le catalogue n'auraient pu se réaliser et qui fut une partenaire aussi exceptionnelle qu'enthousiaste ; Yona Friedman, dont la pensée a insufflé et nourri l'exposition ; Katinka Bock, Philippe Durand et Kristina Solomoukha, dont la présence et les échanges ont donné à ce projet une autre dimension artistique, les auteurs du catalogue — Nicholas Frank, Marie-Ange Brayer, Gean Moreno et Ernesto Oroza — ainsi que toutes les personnes qui ont participé à sa réussite : Jean-Paul Guy, Président de Platform de 2005 à 2010, le Conseil d'administration de Platform, le bureau de l'Association nationale des Directeurs de Frac (ANDF) — Catherine Elkar, Présidente, Xavier Franceschi, Pascal Neveux et Emmanuel Latreille ; l'ensemble des directeurs de Frac et leurs équipes pour leur indispensable concours et leur expertise ; Antonia Scintilla et Laurine Célarier, assistantes à Platform ; Pascal Béjean, Nicolas Ledoux et Olivier Körner pour la campagne de communication de *Spatial City*. Remerciements particuliers au comité éditorial du catalogue : Sylvie Froux, Yannick Miloux et Sylvie Zavatta, assistée de Juliette Beorchia.

Inova / Nicholas Frank

The following people made essential contributions to the realization of *Spatial City*: Laurence Gateau (Frac des Pays de la Loire), Marie-Ange Brayer (Frac Centre) and Nathalie Ergino (Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes) all offered guidance and helped shape the exhibition vision. Béatrice Josse (Frac Lorraine), Florence Derieux (Frac Champagne-Ardenne), Claire Jacquet (Frac Aquitaine) and Xavier Franceschi (Frac Île-de-France/Le Plateau) were all generous with their time and collections. Alain Reinaudo, director, and Corinne Henry, chargée de mission for visual art at Culturesfrance, offered crucial support as the project developed. Special thanks to the collaborating curators Allison Peters Quinn (Hyde Park Art Center), Luis Croquer (Museum of Contemporary Art Detroit - MOCAD), Yannick Miloux (Frac Limousin) and especially Eva González-Sancho (Frac Bourgogne), who was an active participant from the earliest stages. Marie-Anne Toledano, cultural attachée of the French Consulate in Chicago, and Armelle Pradalier of the Cultural Services of the French Embassy in New York were instrumental in realizing the exhibition and catalogue. Kristina Solomoukha's successful residency at Inova was the result of cooperation between two schools within the University of Wisconsin-Milwaukee: the Peck School of the Arts (Department of Visual Art) and the School of Architecture and Urban Planning. Thanks to Kristina Solomoukha and to professors Gil Snyder and Morgan Kennedy and their enthusiastic students for making this happen. Kate Brandt, Frankie Flood, Neil Gasparka, Jake Palmert, John Riepenhoff, Joe Riepenhoff and Steve Wetzel all assisted at critical points in the exhibition installation, Willy Dintenfass compiled the biographical materials, and designer Craig Kroeger produced the excellent electronic and print materials, including this catalogue. This project would never have "gotten off the ground" without the vision and persistence of Laurent Maillaud, former cultural attaché of the French Consulate in Chicago. It could not have come to fruition without the steadfast commitment, imagination and hard work of three amazing colleagues: Marie-Cécile Burnichon (Platform) whose many roles included associate curator, coordinator and co-editor of the catalogue; Polly Morris, who coordinated the exhibition and related events in the United States and co-edited the catalogue; and Bruce Knackert, Inova's tireless director. Finally, deepest appreciation to Yona Friedman, for allowing us particular insight into his thought and practice; to the artists; and to the Frac directors for the perspicacity and foresight to assemble such vital and important collections.

Hyde Park Art Center / Allison Peters Quinn

The Hyde Park Art Center would like to recognize and thank the Cultural Services of the French Embassy in the United States and Black Point Editions (Chicago) for their generous support. In addition, the help of Marie-Cécile Burnichon, Sibylle Fritche, Aron Gent, Martha Janotta and Jay Middlestead in organizing the residency was extremely important. Philippe Durand would like to thank Yannick Miloux (Frac Limousin) and Galerie Laurent Godin. Without the assistance of all those mentioned, his residency would not have been possible.

Captions and Credits

Légendes et crédits

Museum of Contemporary Art Detroit — MOCAD / Luis Croquer

We are thankful for the generous support of so many individuals and institutions in making the presentation of *Spatial City: An Architecture of Idealism* at the Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD) possible. An ambitious project such as this cannot happen without the work of exceptional artists, and as such, we thank all of those who participated in the show, as well as all of the Frac and French cultural institutions. We would like to express our deepest gratitude to Yona Friedman, who created a site-specific installation for MOCAD, and whose unique vision and ideas informed this exhibition. We are especially honored to have been able to share his work with audiences in the United States. Our special thanks are for Katinka Bock—our artist in residence—whose quiet and powerful work made a significant contribution to the exhibition. Katinka's residency was made possible through the generous funding of *État donnés*, the French American Fund for Contemporary Art. I would also like to thank the curatorial team of the exhibition led by Nicholas Frank (Inova) who initiated the concept, Allison Peters Quinn (Hyde Park Art Center) for her thoughtful contributions, and Eva González-Sancho (Frac Bourgogne) and Yannick Miloux (Frac Limousin) for their irreplaceable support. The MOCAD Board of Directors, staff, interns and volunteers were essential in realizing *Spatial City*, and I would like to recognize Maia Asshaq, Renee Bernier, Carlie Dennis, Nancy Doyal, Andrea Farhat, Lauren Rossi Harroun, Benjamin Hernandez, Chris Riddell and Zeb Smith for their kind and persistent dedication to MOCAD and its mission. I would also like to thank Corine Vermeulen for beautifully documenting this exhibition, and Polly Morris for her generosity and her tireless and thorough efforts in coordinating so many elements of the project and catalogue. My very special thanks are for Laurent Maillaud for his infectious excitement about this project and for his desire to see MOCAD be a part of it. Our thanks go also to Emma-Charlotte Gobry-Laurencin and Marie-Sophie Eiché at *kamel mennour* and Galerie Jocelyn Wolff, both in Paris, for facilitating the presentation of work by Yona Friedman and Katinka Bock respectively. Our heartfelt gratitude is for Marie-Cécile Burnichon (Platform) for her unwavering vision and ability to deftly and amicably navigate through the different stages of this project. Without her knowledgeable guidance, kind support and hard work, this exhibition would not have been possible.

Translations / Traductions

Pierre Gramont translated these English texts: pp. 11-13, 16-29, 30-31, 48-49, 70-72, 106.
Gammon Sharpley translated this French text: pp. 38-47.
Anne-Marie Cervera translated this English text: pp. 56-69.
Kiki Anderson translated these French texts: pp. 10, 101, 102-103, 105, 107.

Proofreading / Relectures

Régine Cuzin

Images / Images

Cover: herman de vries, *Relief*, 1966-1967 (detail). Photograph courtesy of Frac Bourgogne.

Inside Cover (left to right) front: Juan Muñoz, *Jacq Palance à la Madeleine*, 1986; François Dallegret, *Un-House: Transportable Standard-of-Living Package*, 1965; François Morellet, *Trois angles droits composés chacun d'une poutre coupée d'un onglet et d'une ligne au mur*, 1982; back: Tatiana Trouvé, *Fantômes*, 1998; Berdaguer & Péjus, *Divan*, 2003; Élisabeth Ballet, *Temple, 5-19 février 1985*, 1985. Photograph by Alan Magayne-Roshak, courtesy of Inova.

p. 2: Stéphanie Nava, *L'hypothèse d'une certaine interprétation*, 2001. Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

p. 4: Kristina Solomoukha, *Shedding Identity (identité permutable)*, 2005-2006 (foreground, partial view); Yves Bélorgey, *Préparation de la Muraille de Chine en vue de son explosion*, 2000 (wall). Photograph courtesy of Inova.

p. 6: Didier Marcel, *Sans titre (labours 4)*, 2006. Photograph courtesy of Inova.

pp. 14-15: (left to right) Juan Muñoz, *Jacq Palance à la Madeleine*, 1986 (partial view); Tatiana Trouvé, *Fantômes*, 1998; François Dallegret, *Un-House: Transportable Standard-of-Living Package*, 1965; Berdaguer & Péjus, *Divan*, 2003; François Morellet, *Trois angles droits composés chacun d'une poutre coupée d'un onglet et d'une ligne au mur*, 1982; Élisabeth Ballet, *Temple, 5-19 février 1985*, 1985 (partial view); Philippe Ramette, *Objet cynique*, 1996; Jimmie Durham, *Arc de Triomphe for Personal Use*, 1997; Philippe Ramette, *Balcon*, 1996 (partial view). Photograph courtesy of Inova.

pp. 18-19: (left to right); Robert Filliou, *Projects for Sky Writing*, 1971; herman de vries, *Relief*, 1966-1967; Didier Marcel, *Sans titre (labours 4)*, 2006. Photograph courtesy of Inova.

pp. 22-23: Kristina Solomoukha, *Shedding Identity (identité permutable)*, 2005-2006 (foreground); Stéphanie Nava, *L'hypothèse d'une certaine interprétation*, 2001. Photograph courtesy of Inova.

p. 26: François Dallegret, *Un-House: Transportable Standard-of-Living Package*, 1965; François Morellet, *Trois angles droits composés chacun d'une poutre coupée d'un onglet et d'une ligne au mur*, 1982. Photograph by John Riepenhoff, courtesy of Inova.

pp. 36-37 (left to right), walls: Didier Fiuza Faustino, *One Square Meter House*, 2003; Robert Filliou, *Projects for Sky Writing*, 1971; François Dallegret, *Un-House: Transportable Standard-of-Living Package*, 1965; Philippe Ramette, *Balcon*, 1996; Sara Schnadt, *Network*, 2010; background: Philippe Ramette, *Objet cynique*, 1996; Juan Muñoz, *Banister with White Wall*, 1991; Élisabeth Ballet, *Temple, 5-19 février 1985*, 1985; Tatiana Trouvé, *Fantômes*, 1998; foreground: Kristina Solomoukha, *Shedding Identity (identité permutable)*, 2005-2006. Photograph by Tom Van Eynde, courtesy of Hyde Park Art Center.

Further Reading and Viewing

Ouvrages et films complémentaires

p. 41, Yona Friedman, *Ville spatiale*, 1959-1960 (wall); Juan Muñoz, *Jacq Palance à la Madeleine*, 1986 (foreground, partial view). Photograph by Tom Van Eynde, courtesy of Hyde Park Art Center.

pp. 44-45: (left to right), walls: Robert Filliou, *Projects for Sky Writing*, 1971; François Dallegret, *Un-House: Transportable Standard-of-Living Package*, 1965; Philippe Ramette, *Balcon*, 1996; Sara Schnadt, *Network*, 2010; Yves Béloge, *Préparation de la Muraille de Chine en vue de son explosion*, 2000 and *Destruction*, 2003; herman de vries, *Relief*, 1966-1967; Didier Marcel, *Sans titre (labours 4)*, 2006; background: Didier Fiuza Faustino, *One Square Meter House*, 2003 (partial view); Kristina Solomoukha, *Shedding Identity (identité permutable)*, 2005-2006; Élisabeth Ballet, *Temple, 5-19 février 1985*, 1985; Jeff Carter, *Untitled #1 (Chicago Tribune Tower)*, 2009; foreground: Ben Hall, *The Propensity For Violence*, 2009. Photograph by Tom Van Eynde, courtesy of Hyde Park Art Center.

pp. 54-55 (left to right): Tatiana Trouvé, *Fantômes*, 1998 (partial view); June Bum Park, *III Crossing*, 2002 (video); Berdaguer & Péjus, *Divan*, 2003; Robert Filliou, *Projects for Sky Writing*, 1971 (partial view); Jimmie Durham, *Paradigm for an Arch*, 1994 (partial view). Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

pp. 58-59: (left to right); Didier Fiuza Faustino, *One Square Meter House*, 2003; Ben Hall, *Once Upon a Time in the Projects No. 2 (Robert Taylor)*, 2010; Maurizio Cattelan / Philippe Parreno, *La Dolce Utopia*, 1996; Jordi Colomer, *Anarchitekton (Barcelone)*, 2002-2004 (video); Cristian Alexa, *10-Second Couples*, 2000 (video); Stefan Kern, *Kokyo*, 2003; foreground: Jimmie Durham, *Paradigm for an Arch*, 1994. Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

p. 61: Juan Muñoz, *Banister with White Wall*, 1991 (foreground); Sara Schnadt, *Network*, 2010 (background). Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

pp. 64-65: Yona Friedman, *Visualisation improvisée pour la Ville spatiale*, 2010 (partial view) © Yona Friedman. Courtesy of the artist and kamel mennour, Paris. Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

p. 67: (left to right): Jordi Colomer, *Anarchitekton (Barcelone)*, 2002-2004 (video); Maurizio Cattelan / Philippe Parreno, *La Dolce Utopia*, 1996; Cristian Alexa, *10-Second Couples*, 2000 (video). Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

p. 77: Yona Friedman, *Visualisation improvisée pour la Ville spatiale*, 2010 © Yona Friedman. Courtesy of the artist and kamel mennour, Paris. Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

p. 87: Robert Filliou, *This Flag Is Meant to Straddle National Border Lines/ Le drapeau est conçu pour enjamber les frontières nationales*, 1972. Photograph by Nicholas Frank, courtesy of Inova.

p. 99: (left to right): Pierre Huyghe, *Remake*, 1995; Dora Garcia, *Zimmer, Gespräche (Rooms, Conversations)*, 2006. Photograph by Corine Vermeulen, courtesy of MOCAD.

Images of work by Élisabeth Ballet, Monica Bonvicini, Jordi Colomer, François Dallegret, Peter Downsbrough, Yona Friedman, Didier Marcel, François Morellet and Philippe Ramette © Adagp, Paris 2010.

All rights reserved for the images of all other artists. / Droits réservés pour les autres artistes.

A Grin Without A Cat. Directed by Chris Marker. ISKRA-Ina-Dovidis, 1977 (DVD version © 2008 Arte France Développement - ISKRA - Ina). Also booklet text by Marker, *Sixties*, accompanying the DVD.

Alison, Jane, et. al. eds. *Future City: Experiment and Utopia in Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2007.

Badiou, Alain. *The Communist Hypothesis*. Translated by David Macey and Steve Corcoran. London and New York: Verso, 2010.

Bene, Armand, et. al. *Architecture Radicale*. Exhibition Publication. Villeurbanne: Institut d'art contemporain, 2002.

Brayer, Marie-Ange, Frédéric Migayrou and Fumio Nanjo, eds. *Archilab's Urban Experiments*. London: Thames & Hudson, 2005.

Brayer, Marie-Ange, et. al., eds. *Architectures Expérimentales 1950-2000: Collection du Frac Centre*. Orléans: HYX, 2003.

Brayer, Marie-Ange and Laurence Gateau. *Instant City*. Exhibition Publication. Paris: Abbaye de Fontevraud, n.d.

Busbea, Larry. *Topologies: the Urban Utopia in France, 1960-1970*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

Calvino, Italo. *Invisible Cities*. Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

Carey, John, ed. *The Faber Book of Utopias*. London: Faber and Faber, 1999.

Cook, Peter. *The City, Seen as a Garden of Ideas*. New York: Monacelli, 2003.

Friedman, Yona, Luca Cerizza, and Anna Daneri. *Yona Friedman*. Milano: Edizioni Charta; New York: Charta Books, Ltd., 2008.

Friedman, Yona, and Marianne Homridis. *Yona Friedman: Drawings & Models/Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon and Paris: Les presses du réel, kamel mennour, Yona Friedman, 2010.

Friedman, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: ACTAR, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2006.

Fabricateurs d'espaces. Exhibition Publication. Villeurbanne: Institut d'art contemporain, 2009.

Jaulin, Germana Innerhofer, ed. *Floating Territories: a journal*. Antwerp, Paris, Warsaw: Evens Foundation, 2007.

Lebesque, Sabine, and Helene Fentener van Vlissingen. *Yona Friedman: Structures Serving the Unpredictable*. Rotterdam: NAI, 1999.

Maubant, Jean-Louis et. al. *Artistes, Architectes*. Exhibition Publication. Villeurbanne: Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, 1997.

Ouroussoff, Nicolai. "Remaking Paris." *The New York Times Magazine*. 14 June 2009: 36-41.

"Roots of War: 1945-1953" and "The First Vietnam War, 1946-1954." *Vietnam: A Television History*. PBS. WGBH, Boston. 4 Oct. 1983.

This catalogue is published by the Institute of Visual Arts (Inova) at the University of Wisconsin-Milwaukee and by Platform, the Association of the French Regional Contemporary Art Funds, in conjunction with the exhibition *Spatial City: An Architecture of Idealism*, curated by Nicholas Frank in association with Allison Peters Quinn, Luis Croquer, Eva González-Sancho, Yannick Miloux and Marie-Cécile Burnichon.

University of Wisconsin-Milwaukee

Peck School of the Arts
P.O. Box 413
Milwaukee, WI 53201
Phone: (414) 229-4762
Fax: (414) 229-6154
arts.uwm.edu

Interim Chancellor
Michael R. Lovell

Interim Provost / Vice Chancellor for Academic Affairs
Johannes Britz

Dean of the Peck School of the Arts
Wade Hobgood

Director of the Institute of Visual Arts
Bruce Knackert

Curator of the Institute of Visual Arts
Nicholas Frank

© 2010 by the Board of Regents of the University of Wisconsin System.

All rights reserved. No part of the contents of this book may be produced without the written permission of the publishers.

ISBN: 9780981930169
Printed in the United States of America

Design/Graphisme: Craig Kroeger



Ce catalogue est une co-édition entre l'Institut d'arts visuels (Inova) de l'université de Wisconsin-Milwaukee et Platform, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain. Il est publié à l'occasion de l'exposition *Spatial City: An Architecture of Idealism*. Commissaire général : Nicholas Frank. Commissaires associés : Allison Peters Quinn, Luis Croquer, Eva González-Sancho, Yannick Miloux et Marie-Cécile Burnichon.

Platform

Regroupement des Fonds
régionaux d'art contemporain
32 rue Yves Toudic
F - 75010 Paris
+ 33 (0) 1 42 39 48 52
www.frac-platform.com

Conseil d'administration de Platform

Président
Bernard de Montferrand

Vice-Président
Henri Griffon

Secrétaire
François Barré

Trésorier
Henri Talvat

Vice-Trésorier
François Trèves

Responsable de l'association
Marie-Cécile Burnichon

Tous droits réservés : © 2010, les artistes, les auteurs, les photographes, l'ADAGP, Platform et Board of Regents of the University of Wisconsin System.

Toute reproduction, intégrale ou partielle, faite par quelque moyen que ce soit, doit faire l'objet d'une demande préalable écrite aux éditeurs.

PLATFORM

Regroupement des Fonds
régionaux d'art contemporain



