

"Faire de l'art pour de vrai" ¹

Si nous considérons les quarante dernières années, la génération active à partir des années 90 du siècle passé n'a certes pas été la première – elle aurait plutôt été la seconde – à introduire dans sa propre recherche artistique une réflexion critique sur les *catégories* du moderne (entendu comme utopie de portée radicale, ou révolutionnaire, de nature et d'origine diverses, qui s'est cristallisée à un certain point autour des mouvements des avant-gardes historiques) et du modernisme (entendu comme la multiplicité de ses expressions culturelles et de ses articulations esthétiques).

Christophe Berdaguer et Marie Péjus (CBMP) appartiennent à cette seconde génération. Pour eux aussi "moderne" et "modernisme" ne sont pas tant, ou pas seulement, des phénomènes historiques, mais plutôt des catégories, des protocoles idéaux. La relation entre l'être humain et le répertoire des catégories et des protocoles idéaux (et imposés) auquel il leur est quotidiennement demandé de se référer, et par conséquent les pathologies possibles qui dérivent de la discrimination qui fait corps avec cette relation impartiale sont devenus le terrain d'étude et d'action de CBMP, architectes et artistes "pathologistes" intéressés à la découverte et à l'application expérimentale de contre-protocoles réels.

Pour se référer à l'architecture, terrain privilégié de la recherche de CBMP, dès les années 60 la référence programmatique, devenue d'une certaine façon une référence "idéale", aux lieux communs de l'orthodoxie architectonique moderniste, aux motifs de la grille et de la rationalisation du projet dans l'idéation et la réalisation d'ensembles de quartiers, de zones résidentielles ou de cités entières, a été l'un des

"Do Art, for real, really real" ¹

In the early sixties, artists from various countries and fields of creation and seeing themselves as "avant-garde" thought that reflecting on their own work was not sufficient. And they asked themselves "What is Art for ?" "What is modern Art ? and "What is Modernism ?" From that radical point of view, Modern Art was a revolutionary utopia and Modernism, the various ways to express it.

In the nineties, another "avant-garde" took over. Christophe Berdaguer and Marie Péjus belong to that group. They acknowledge Modern Art and Modernism as a moment in history. But most of all, they look on them as "categories" or, as CBMP say, "ideal protocols". In everyday life, these "categories" have become a prescribed ideal that fashions our vision of things. This discriminatory attitude generates what CBMP call "pathologies". This is the moment and the place where CBMP, both as artists, architects and "pathologists", step in with the aim to apply "counter protocols" that would be "real".

Many artists such as Dan Graham, Gordon Matta-Clark and Ed Ruscha inherited the "programmatic categories" of the architecture of the sixties and made of them their main target. These terms meant there were canons for modern architecture, that building new districts, residential zones or "new towns" required a rational grid of interpretation and had to be placed in the centre of their reflection about art.

aspects centraux de la réflexion d'artistes tels, entre autres, que Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Ed Ruscha. A Paris, par exemple, Matta-Clark procède à une intervention quasi "virale" sur la façade d'un immeuble voué à la démolition, 29 rue Beaubourg, à proximité du nouveau centre Georges-Pompidou (Conical Intersect, 1975). Et à partir des années 60, la pratique des "cuttings", ou plutôt des entailles avec lesquelles l'artiste découvre des formes et des volumes à l'intérieur des édifices abandonnés, devient, au-delà d'autres considérations esthétiques, un moyen empirique pour libérer les espaces d'habitation de leur nature contraignante d'unités habitables, de leurs fonctions sociales et économiques prédéterminées et, par conséquent un commentaire sur les logiques productives et leur effet souterrain dans la sphère individuelle.

En 1967, dans le film "Deux ou trois choses que je sais d'elle", Jean-Luc Godard racontait une histoire similaire, justement son histoire à "elle", qui est, dans le même temps, Juliette Janson, jeune femme mariée qui habite l'un des nouveaux grands ensembles construits à l'époque sur quelques axes périphériques de Paris, et Marina Vlady, l'actrice à qui il est demandé dans le film d'interpréter ce personnage, mais "elle" est, surtout, la région parisienne en soi, la vraie protagoniste du film. Le film est en fait l'histoire d'un nouvel environnement, né dans un moment historique dans lequel l'utopie moderniste et la stratégie consumériste font alliance pour favoriser la dépersonnalisation de l'individu, la standardisation de ses comportements – marginaux, habituels, déviants – et sa fusion progressive avec le décor urbain et ses règles de fonctionnement.

En se référant justement à cette dé-personnalisation psychologique et architectonique, Philippe Parreno et Pierre Huyghe - deux artistes qui appartiennent précisé-

For example, in Paris near the recently finished Centre Georges Pompidou, Matta-Clark used a building to be demolished, on the 29 rue Beaubourg, and made a "viral" intervention that he later labelled "Conical Intersect (1975)". By making "cuttings" in the building, Matta-Clark attracted the attention to new shapes and volumes. He wanted to show that a building is more than just a place to live, more than a structure with ascribed social and economic functions. In other terms, a purely productive approach to environment had unconscious effects on each person.

A similar view was proposed by the French cineast Jean-Luc Godard in his film "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1967). A young married woman, Juliette Janson, has just moved in one of those big residential complexes then recently built on the outskirts of Paris. Juliette, the figure, is doubled by the professional actress, Marina Vlady, who plays the role and offers another sight on the situation. And the audience finally realizes that the main character of the film is the suburb and the whole town itself at that very moment. This new environment seals the alliance between Modernist utopias and a new phenomenon, mass consumption. Behaviours, up till then fashioned by traditions and personal whims, had been standardized, depersonalized.

This "depersonalization", of which the new architecture was the concrete illustration, is the subject of two videofilms made by Philippe Parreno and Pierre Huyghe,

ment à cette seconde génération à laquelle je faisais allusion tout à l'heure – ont réalisé récemment deux vidéos parmi les plus passionnantes des années 90 (et désormais 2000) : "Crédits", 2000 et "Les Grands Ensembles", 2001. Outre qu'elles témoignent d'une référence constante à certains thèmes à longue portée comme celui du destin des utopies que l'on peut attribuer à différents titres à l'utopie moderne et moderniste, ces œuvres jettent clairement un regard sur le panorama actuel : "Eh bien, voyons un peu comment tout cela va finir..."

Ce qui est intéressant, c'est justement de comprendre comment les "choses" ont fini : et les "choses" justement ont disparu, faisant place à des plans ou à des plates-formes critiques et ludiques, dans lesquelles la nature physique et émotive de ce qui apparaît autour de nous (à l'intérieur de la maison comme dans la ville autour de nous) n'est pas claire. Plus adaptés à traduire la complexité des expériences synthétiques contemporaines, et l'interaction qui s'y déploie sur plusieurs plans possibles de la réalité (ou de la virtualité), les paysages, les architectures et les personnages des vidéos de Parreno et Huyghe, comme ceux des œuvres de CBMP, sont conçus pour déstabiliser notre sens même de la réalité, et pour le relancer vers un nouveau signifié ou, mieux, vers une expérience nouvelle.

L'intérêt n'est pas mis sur la simple individuation d'une situation donnée – par exemple : prendre conscience de ma relation avec l'architecture que j'habite – mais au contraire sur une multiplication des possibilités d'interprétation – par exemple : combien d'architectures j'habite dans ce moment même ? Créer des expériences denses de possibilités, ouvrir la conscience et l'expérience sensible à un temps et à un espace multiples et imprévisibles, et pourtant présents et réels.

"Crédits" (2000) and "Les Grands Ensembles" (2001). Their theme is the fate of modernist utopias and they ask : "Well, how will this all end ?". And precisely, "it is all over", but how did it come? Instead, we have "metaphorical planes or platforms", blurred physical and emotional feelings at home or outside. So a new approach to the "City", its landscapes, its architecture and their impact on those who live there is necessary. The answer of Parreno, Huyghe and CBMP is to offer virtual planes of reality. Their aim is to "destabilize" what we consider "real" in order to discover new meanings and new experiences.

This works on many levels. The first is to be conscious that the architecture around us plays on our feelings. Secondly, this relationship can be interpreted in various ways. For instance, in how many architectures are we living right now ? The purpose is to offer experiments full of possibilities, open the conscience and the senses to a time and a space with many dimensions. Can we live "here and now and all of it".

This utopia "in vitro" is crucial, even though no real buildings or new districts come out of it. For these artists, the tools of research are as important as the result in the end.

This new "avant-garde" sees itself more realistic, more pragmatic than their forebears of the sixties, who appeared at times fascinated by the "categories" of

Il s'agit d'un travail névralgique sur l'utopie, rendu expérimentable in vitro, si elle ne l'est pas dans la réalité. Et par conséquent d'une concentration sur les instruments de recherche avant même qu'elle le soit sur l'objet même de la recherche.

En ce sens, cette génération des années 90 manifeste un degré de réalisme et de pragmatisme absolument inédits, comparée à la génération qui s'était précédemment référée à la catégorie du moderne. Et ce n'est pas par hasard qu'ils se trouvent souvent à collaborer avec des experts de secteurs ou d'activités extra-artistiques, créant ainsi des situations de recherches hybrides. Ce réalisme, obtenu d'ailleurs en s'engageant dans l'imaginaire toujours plus irréel de la contemporanéité, est bien plutôt le trait le plus caractéristique d'une génération qui semble ne pas se contenter d'expériences métaphoriques (plus ou moins artistiques), mais recherche des expériences authentiques et use de tous les moyens à sa disposition pour se les procurer. Une génération "oxygénée" comme l'a écrit David Robbins.²

Une génération dans laquelle les artistes apparaissent plus intéressés à l'histoire des désirs et des peurs, personnels et collectifs qu'à celle de l'art. Si elles restent métaphoriques, les œuvres tendent à être des métaphores habitables, si elles restent des provocations, elles sont plus semblables à un jeu - qui implique comme seul le fait un jeu - qu'à des provocations lucides, ironiques et critiques. La génération qui dans les années 90 a repris de penser le moderne et le modernisme comme une hérédité qui perdure, ne se borne pas à en stigmatiser la dérive utopique, mais elle en habite la dystopie réelle ou, pour recourir à un point de vue foucauldien³, il en explore l'hétérotopie à l'intérieur d'une postmodernité crépitante. En explorant ces territoires physiques et mentaux dans leurs multiples contradictions, cette génération s'efforce d'élaborer non tant un anti-art qu'un art pour temps libérés.⁴

Modernism. Very often, these "new" artists work with experts coming from fields far apart of what we call Art. It is a hybrid research. Their realism is anchored in an environment more and more unreal. The old "metaphorical platforms" are obsolete. They want "real" experiences and use all the means available for it. The art critic David Robbins² has named this new "avant-garde" the "oxygenized generation".

This generation is not so much interested in the history of Art as in the history of our fears and desires, individual and collective. Their works are "metaphors" indeed, but metaphors to be inhabited. They are provocative, but only as a game could be. Which does not exclude lucidity, irony or criticism.

These artists are reconsidering Modern Art and Modernism, indeed an enduring legacy, but fraught with utopian drifts. They want to live in the duality, the "distopia" (two places simultaneously) of this legacy. As the French philosopher Michel Foucault³ would have said, they explore the "heteropia" (ubiquity) of a sizzling Post-Modernism. Their exploration of this physical and mental "terra incognita" does not aim to think out anti-Art, but Art for times of freedom.⁴

Here is a short description of the works that will be exhibited by CBMP :

Bulles de confiance

"Autonomous bubbles containing oxytocin, an hormone stimulating trust artificially, in fact aggravating it".

Je rapporte ci-après la liste (avec de brèves descriptions que m'ont envoyées les artistes pendant la rédaction de ce texte) des projets présentés (ou présentés à nouveau) à l'occasion de la prochaine exposition de CBMP :

Bulles de confiance

"Bulles auto-ventilées dans lesquelles sont diffusées de l'ocytocine, une hormone qui génère chez les individus une modification du comportement en exacerbant artificiellement le degré de confiance".

Laixomil

"Fontaines en ébullition permanente dont la substance est constituée d'un mélange de lait et de lexomil".

Tubes épileptiques

"Ensembles de tubes en caoutchouc mobiles suspendus générant une partition lumineuse stroboscopique sur le sol".

Traumathèque

"Dispositif d'enregistrement et de stockage des traumatismes par l'intermédiaire de k7 vidéos. Ce dispositif propose au spectateur d'expérimenter une technique d'auto-hypnose consistant à enregistrer le récit d'un traumatisme afin d'en atténuer la charge affective".

Mi(e)s conception

"Module interne d'habitat dont la construction s'opère par soustraction. L'espace de vie se génère par l'élimination de la matière (à l'origine, ce projet était une réponse

Laixomil

"Ebullient basins whose liquid is a mixture of milk and of the tranquilizer Lexomil".

Tubes épileptiques

"A network of rubber pipes, suspended and mobile, projecting stroboscopic lights on the floor".

Traumathèque

"A library of videocassettes showing various traumas. The spectator is invited to experiment autohypnosis : staring at a trauma may minimize its emotional impact".

Mi(e)s conception

"An answer to Mies van der Rohe's famous Farnworth House ; a living space created by eliminating matter. It is an inhabitable module whose construction implies the subtraction of material".

Jardin psychologique

"A kindergarten based on two analytic tools. Rorschach Tests in the shape of suspended mobiles and wooden chairs, collected from salvaged materials and hand-made by children in the derelict areas, implicated in that experiment by the Italian artist Riccardo Dalisi in Naples in 1967".

à la fameuse Farnworth house de Mies van der Rohe, il existe ici en tant que module autonome)".

Jardin psychologique

"Jardin d'enfants constitué à partir de deux outils d'interprétation : le test de Rorschach qui prend ici la forme de mobiles suspendus et la création de chaises en matériau de récupération, reconstituée à partir des recherches menées par Ricardo Dalisi à Naples en 1967 avec les enfants des rues".

Boule d'angoisse

"Dispositif sonore anxiogène".

Plante à sommeil

"Réseau de conduits dans lesquels circule du somnifère à l'état liquide ; cette plante génère et distribue une dose journalière de sommeil synthétique".

Papier peint

"Réalisé à partir de dessins extraits du test psychologique dit de l'arbre".

Sans titre (Arbre à désirs "revisité")

"Dispositif dégageant de la phéromone synthétique. Ce signal d'une odeur que l'on perçoit inconsciemment, provoque l'excitation et suscite le désir sexuel".

Anesthetic Room

"Propose une expérience physique et mentale permettant à l'utilisateur de mettre son organisme en veille".

Boule d'angoisse

"Anxiogenic soundtrack".

Plante à sommeil

"A network of pipes containing a sleeping drug and distributing a daily dose of synthetic sleep".

Papier peint

"Paper made of drawings coming from the psychological test dubbed "The Tree"."

Sans titre (Arbre à désirs "revisité")

"This is a tree of desires in a new version. It is a device diffusing synthetic pheromone which produces an undiscernible smell that induces sexual excitement".

Anesthetic Room

"A physical and mental experiment to put oneself in a waking state".

"During the exhibition, an artificial fog floats at random to make the site homely. It is also the embryo of another project : nanocaptors of stress to measure the level of stress here and about."

CBMP call their exhibits "project" rather than "work". These works are pregnant of

"Un brouillard artificiel occupe de façon aléatoire l'ensemble de l'espace d'exposition ; ce climat artificiel transforme le lieu en paysage domestique mais préfigure aussi un autre projet, celui de nanocapteurs de stress diffusés dans l'espace afin de quantifier le degré de stress présent dans l'espace".

Il va sans dire qu'à propos de leurs œuvres, CBMP parlent de "projets" plutôt que d'œuvres. En ce sens qu'elles apparaissent plutôt pré-disposées pour quelque chose à venir que fermées sur soi, qu'elles sont vraiment à proprement parler des protocoles à expérimenter "sur sa propre peau" et qu'elles requièrent de ce fait une participation active du sujet qui en profite. Non seulement une participation qui lui donne un rôle actif – par comparaison avec le type d'acquiescement qui est typique du spectateur des produits de l'industrie culturelle de masse – mais plutôt une participation qui littéralement active l'œuvre, c'est-à-dire qui active la fonction du spectateur et qui en fait le sujet co-agent et co-producteur de l'œuvre.

Si tout ceci peut être défini comme un art relationnel, je voudrais aussi rappeler, comme l'a fait récemment Claire Bishop dans "October"⁵, un précédent historique de première importance dans le contexte de la culture italienne du début des années soixante, à savoir "L'Œuvre Ouverte" d'Umberto Eco (premières éditions : 1962 et 1967). Eco y soutenait que le "lecteur" est l'"auteur" au même titre que le véritable auteur et que la "lecture" est le "livre" au même titre que le vrai livre, ou encore qu'il existe autant de livres que de lectures différentes que permet le livre à chacun de ses lecteurs. Il y a là un potentiel négatif pour ce qui est de l'autorité, et on le retrouve par exemple dans un projet comme "Traumathèque" ; CBMP – sigle qui indique déjà par lui-même un auteur pour le moins multiple – le reçoivent en pleine conscience, mais c'est aussi et surtout une multiplication exponentielle et libé-

something to come, not closed on themselves. There are seen as "protocols" to be experimented on "your own skin". That implies an active participation from the spectator, who is expected to play an active role and not remain the passive consumer of products imposed by the cultural industry. This way, he comes out of an imposed part and stirs up the work, he becomes the co-agent, the coproducer of it. In other terms, Art is a relationship.

This conception is not new, as the American Art critic Claire Bishop reminded us recently⁵. In 1962, the Italian literary and art critic Umberto Eco published "The Open Work" which has since become a milestone in literature. Eco's thesis is that the reader is as much the author of the work as its creator; that reading a book amounts to writing it anew. In short, there are in one book as many books as readers. This goes directly against the traditional authority of the written thing. In the Traumary, CBMP illustrate this new conception. The very name CBMP, initials covering the names of two artists as a clear sign of multiplicity, exemplifies Eco's conception of Art, an idea that multiplies the concept of artistic creation. It's a healthy reaction against the traditional and too easy distinction between what is Art and what is Life, between creating a work of Art and enjoying it passively.

What about a surplus of life?

The exhibition's title means that CBMP have in mind more than a layout or a sys-

tratrice du concept d'œuvre et de création. C'est un sursaut salutaire qui ne permet plus de faire une distinction facile entre l'œuvre d'art et l'expérience vécue, entre la sphère de l'art et celle de la vie.

Que diriez-vous d'un supplément de vie ?

Pour CBMP l'exposition est en soi non seulement une disposition (layout), un dispositif (plus ou moins relationnel), mais une dislocation de dispositifs, et l'accès à celle-ci réclame de partager un protocole, et elle-même est, précisément, dans son ensemble un protocole. Microcosme par rapport à l'environnement extérieur, avec ses répliques dynamiques, psychologiques, physiologiques, chimiques, électromagnétiques, technologiques, architectoniques et urbanistiques ; macrocosme par rapport aux projets singuliers, par rapport auxquels il se pose en fonction de *superprotocole*. L'exposition est, en substance, un *supplément de vie*, exactement comme le sont, dans leur attention spécifique au détail, les projets singuliers qui la composent.

Cette capacité à coordonner la microarchitecture de l'œuvre et la macroarchitecture de l'exposition, dans la référence commune au rôle essentiel du rôle du spectateur, est un autre trait caractéristique de cette génération d'artistes à laquelle je me réfère ici (pensons aux expositions de Parreno et de Huyghe, à celles de Liam Gillick, Carsten Höller, et à la récente rétrospective mid-career de Rirkrit Tiravanija).

Pour CBMP, l'architecture en soi, et par conséquent aussi l'architecture de l'exposition, est essentiellement une variable conditionnée par le comportement : "L'architecture a rarement essayé d'aborder la matière fondamentale de notre exis-

tem. It is a break out of all systems and, to reach it, a protocol must be shared. In fact, the exhibition is a system of "ideal protocols". Dynamic, psychological, physiological, chemical, electromagnetic, technological, architectonic and urbanistic contrivances form a microcosm that replicate the environment outside. Simultaneously, it is a macrocosm, that is a "superprotocol" of all the individual works exhibited. This exhibition is a surplus of life as are the detailed individual projects that give it life.

Micro-architecture through each work exhibited, macro-architecture through the very exhibition itself, this is a combination made possible only if the spectator becomes the co-creator of each work, hence of the whole system of "ideal protocols". CBMP share this attitude with Parreno and Huyghe, Liam Gillick and Carsten Höller and, in his recent exhibition, entitled mid-career, Rirkrit Tiravanija.

Architecture in itself, the exhibition in itself are essentially variables triggered by behaviours. "Architecture has seldom tried to tackle what is fundamental in our existence. Usually, it steps in when behaviours have already been codified. Our line of thought deals precisely with that : re-codify, de-codify behaviours".⁶

This way, architecture meets the spectator, depends on its desires, its fears, its reactions. It varies according to these. It projects itself as on a screen, it is a reflection which the spectator uses to project himself in the story being told, as he

tence humaine, elle intervient quand les variables comportementales ont déjà été codifiées. Notre réflexion tend justement à aborder cette matière : re-codifier, dé-codifier ces variables comportementales".⁶

L'architecture peut ainsi se projeter intégralement vers le spectateur, dépendre de ses désirs, de ses peurs et de ses réactions, en se modifiant en conséquence, et de la même manière elle peut se projeter dans un film, devenir ainsi la matière de la projection d'un film et amorcer la dynamique du reflet que connaît bien tout spectateur de cinéma dans sa pulsion à s'assimiler à ce qui se passe sur l'écran. En tous les cas l'architecture telle que la conçoivent CBMP est une architecture *vers*.

Dans l'exposition "Que diriez-vous d'un supplément de vie ?", toute l'exposition se projette avec son propre climat et la liste de ses œuvres vers la dimension de l'écran. Elle y apparaît répliquée dans un contexte de cité souterraine, d'exclusion du monde qui ne fait rien d'autre que souligner et relancer la dimension artificielle de l'exposition comme univers "à part".

Dans ce processus de fuite en avant, mais aussi vers un *adunaton* logique, la référence à la "no stop city" d'Archizoom est évidente.

L'histoire de l'architecture radicale – qui est également au centre de la recherche contemporaine d'un groupe de jeunes artistes italiens réunis par le critique et conservateur Luca Cerizza dans l'exposition Dojo⁷ – est par ailleurs l'une des expériences les plus complexes de cette première génération d'architectes et d'artistes conceptuels qui dans les années 60 ont placé le moderne sous la lentille grossis-

would in a cinema.
In short, architecture is for CBMP something that moves toward ...

The works of "What about a surplus of life ?" are indeed projected on a screen, in a climate of their own. The exhibition replicates itself on screen, within the settings of a subterranean city. It states its will to stay apart of the ordinary world, its will to stand as a world "apart".

This flight forward, or rather toward a metaphorical logic, reminds us of "No Stop City", designed by the architects that created the group Archizoom in Florence, in 1966. A most creative year for the radical Architecture of the sixties. Archizoom was founded by Andrea Branzi, Paolo Deganello, Massimo Morozzi and Gilberto Coretti. The same year was created in Florence the Superstudio, by Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia, joined later by Alessandro and Roberto Magris and Piero Frassinelli.

These were the years of radical politics, of the Gay Pride, of feminist consciousness, of sharp criticism of consumerism, of "fantasy technology" (as opposed to "sad technology"), of "radical design". Modern Art was put under the magnifying glass of provocative analysis. This era is now exemplified in Dojo⁷, an exhibition organized by a group of young Italian artists gathered par Luca Cerizza, an art historian and museum director.

sante de leur analyse provocatrice.

C'est précisément le cas d'Archizoom, fondé à Florence en 1966 par Andrea Branzi, Paolo Deganello, Massimo Morozzi et Gilberto Coretti, qui en période de contestation idéologique, avec l'apparition des mouvements gay et féministe, et en s'opposant aux logiques émergentes du consumérisme, transforme la technologie en fanta-technologie et le design en radical design.

La même année surgit également à Florence Superstudio – à l'initiative d'Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia, auxquels allaient également se joindre Alessandro et Roberto Magris et Piero Frassinelli. Passant des premiers objets fonctionnels à l'ébauche de véritables "utopies négatives", Superstudio a créé des images pour une architecture d'entre deux, entre l'architecture et sa négation pratique (dans ce sens les méthodologies et les supports utilisés sont exemplaires : collages photographiques, croquis, storyboards, film), entre philosophie et anthropologie, entre politique et anarchie. Une architecture essentiellement "de papier", comme diraient CBMP, de projet, qui dénonçait toute la dysfonctionnalité tant de l'orthodoxie moderniste que de sa perpétuation à travers les logiques de marché. Fuyant (même si cette fuite n'est que visionnaire et hypothétique, par le chemin de l'absurde) une société triste et une architecture du prévisible et de la contrainte, tant intime que sociale.

Parallèlement aux recherches et aux expériences d'autres groupes comme UFO, Lidbidarch, Sturm, 9999, Ziggurat, d'intellectuels comme Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Gianni Pettena, Gaetano Pesce, Remo Buti, Carlo Guenzi, Franco Raggi, et

Functional objects gave way to "negative utopias", to an architecture "in between" its traditional object and the negation of it. To illustrate it, Superstudio used new methods and means : photomontages, sketches, storyboards, films. Its thought was shuttling between politics and anthropology, between politics and anarchy. For instance, the absurdity of modern planning was exposed in a collage showing Manhattan under the sea.

An "architecture on paper" as CBMP say, an architecture "in the making" that exposed the contradictions between Modernism, by then mainstream thinking, and the demands of a market economy. This new architecture wanted to escape from a sad environment, a too predictable and oppressive architecture, at home as in the city. It escaped through visionary, hypothetical theories, using non-sensical logics.

Many artists, architects and intellectuals were striving in the same direction in Italy and elsewhere. They were Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Gianni Pettena, Gaetano Pesce, Remo Buti, Carlo Guenzi, Franco Raggi, Eugenio Battisti (who invented the Experimental Museum) and Germano Celant. Also groups that called themselves UFO, Lidbidarch, Sturm, 9999 ou Ziggurat.

There were landmark exhibitions : *Superarchitettura* (Pistoia, 1966, Modena, 1967), *Immagine per la Città* (Venice/Accademia and Genova/Palazzo Reale

à côté de l'activité de professeurs d'université comme Eugenio Battisti (inventeur du Musée Expérimental) ou de critiques comme Germano Celant, se développait en Italie l'avant-garde artistique de l'Arte Povera.

En même temps que les œuvres (elles aussi davantage projets qu'œuvres... comme on peut le déduire des collages de Superstudio, qui pour stigmatiser l'absurdité de la planification urbaine contemporaine, submergent l'île de Manhattan), il y a les expositions (*Superarchitettura*, Pistoia, 1966 ; Modène, 1967 ; et celles qui ont suivi, dont *Immagine per la città*, Palazzo dell'Accademia et Palazzo Reale, Gênes, 1972 ; *The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York 1972 ; *Fragments from a Personal Museum*, Neue Galerie, Graz, 1973 ; 8^e Biennale de Paris, 1973) ainsi que certaines revues de l'époque (entre autres "Che", "In", "Inpiù", "Modo", "Casabella", avec les interventions de Branzi et Ettore Sottsass Jr et dont les rédacteurs en chef étaient Giovanni K. Koenig et Enrico D. Bona, "Domus", "Marcatré", "Pianeta fresco", qui apportent encore le témoignage de la vitalité d'une recherche multidisciplinaire qui aura inspiré de manière déterminante la génération suivante d'architectes, de designers et d'artistes : le Studio Alchimia aussi bien que le groupe Memphis, Rem Koolhaas que Foreign Office Architects, le Gruppo A 12 que Stefano Boeri et Multiplicity, Décosterd&Rahm que François Roche et, précisément, CBMP.

L'impact potentiel – positif/négatif – de l'architecture sur l'homme et sur l'environnement, et le caractère global d'une vision qui place l'homme et son environnement au centre d'un maillage complexe de relations et de changements pour en étudier les effets *en temps réel* sont au centre d'une réflexion qui est celle de CBMP et qui peut précisément se définir comme une ascendance et une matrice radicale : "Car

1972), *The New Domestic Landscape* (New York/Moma 1972), *Fragments from a Personal Museum* (Graz/Neue Galerie and Paris/8^e Biennale 1973). These views were also alive in Art reviews such as : "Che", "In", "Inpiù", "Modo", "Casabella", "Domus", "Marcatré" or "Pianeta Fresco", with signatures such as : Branzi and Ettore Sottsass Jr, Giovanni K. Koenig and Enrico D. Bona. All these influences are at work among our generation of architects, designers and artists such as : the Studio Alchimia, Memphis Group, Rem Koolhaas, Foreign Office Architects, the Gruppo A 21, Stefano Boeri, the group Multiplicity, Décosterd and Rahm, François Roche and, finally, CBMP.

The effect of architecture on man and its environment is positive and negative at the same time. It entails a "global vision" that puts man and its environment at the centre of a complex network of relationships and changes. Studying these effects "in real time", finding where they come from and what is their "radical matrix" are the aims of CBMP.

"What makes a statement radical is not so much its form as its disturbing impact on society, politics and mentalities. Critical utopia is not planning another world. It is a "scientific" instrument of knowledge that enables us to show the world as "real", the reality as "existing". So, if there is such a thing as "nowhere", it is here and now" ⁸. "Radicalism equals virtuality, it is a sharp consciousness of chaos all around. Happiness necessary lies in knowing that we are not perfect. The history of our most radical desires and fears is then the most radical history. Its understanding

la radicalité d'une proposition ne réside pas seulement dans sa forme mais aussi dans la fonction perturbatrice qu'elle exerce à l'intérieur d'un cadre social, politique, psychologique. D'autre part, selon nous, une utopie critique n'est pas la projection d'un monde différent, c'est un instrument "scientifique" de connaissance qui permet de représenter le monde "vrai", la réalité "existante". Alors s'il y a un nulle part ; il est ici et maintenant". ⁸

Pour CBMP, la radicalité est synonyme de potentialité, ou encore de lucidité extrême pour se maintenir dans l'incertitude de tout. Et au reste le bonheur, comme ils l'ont déclaré, réside nécessairement dans le fait de tenir compte de nos imperfections. L'histoire de nos désirs et de nos peurs les plus radicales est alors l'histoire la plus radicale. Sa compréhension réclamera la découverte et la pratique de "protocoles adéquats et nécessaires" ⁹. L'avant-garde radicale n'a pas été seulement un moment de réflexion historique, mais surtout, pour des artistes comme CBMP, l'indication d'un *modus operandi*. De l'approche radicale de l'architecture a découlé de fait historiquement un design primaire en lequel – identifiant la nature et l'artifice – étaient projetées avec soin des données et des qualités au contraire négligées dans la production industrielle moderne : la couleur, les finitions de surface, les sensations tactiles et toutes ces qualités esthétiques non déterminables, non mesurables, qui parlent un langage subliminal et enveloppant, envahissant et fluide.

Le langage sensible du corps et de l'esprit. L'art fait pour de vrai.

Andrea Viliani
(Traduction Henri-Alexis Baatsch)

demands that we find and apply "indispensable and adequate protocols" ⁹.

For CBMP, the "avant-garde" was not only the radical approach of a given generation, it is a working guide. From it arose a basic design that blended nature and artifice, a design that carefully merged items and qualities neglected by modern industrial production. And these are colours, finishings, tactile feelings, in other terms esthetic characteristics hard to define and measure but that "talk" to us in an unconscious, shrouded, pervasive and fluid way.

It is the concrete language of the body and the mind. Art done for real.

Andrea Viliani
(English version by H-A. Baatsch and M. Laperrière)