Portées étendues : brève histoire des expositions OMA/Rem Koolhaas

Autor(en): **Gerrewey, Christophe Van**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **15 (2019)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-984558

Nutzungsbedingungen

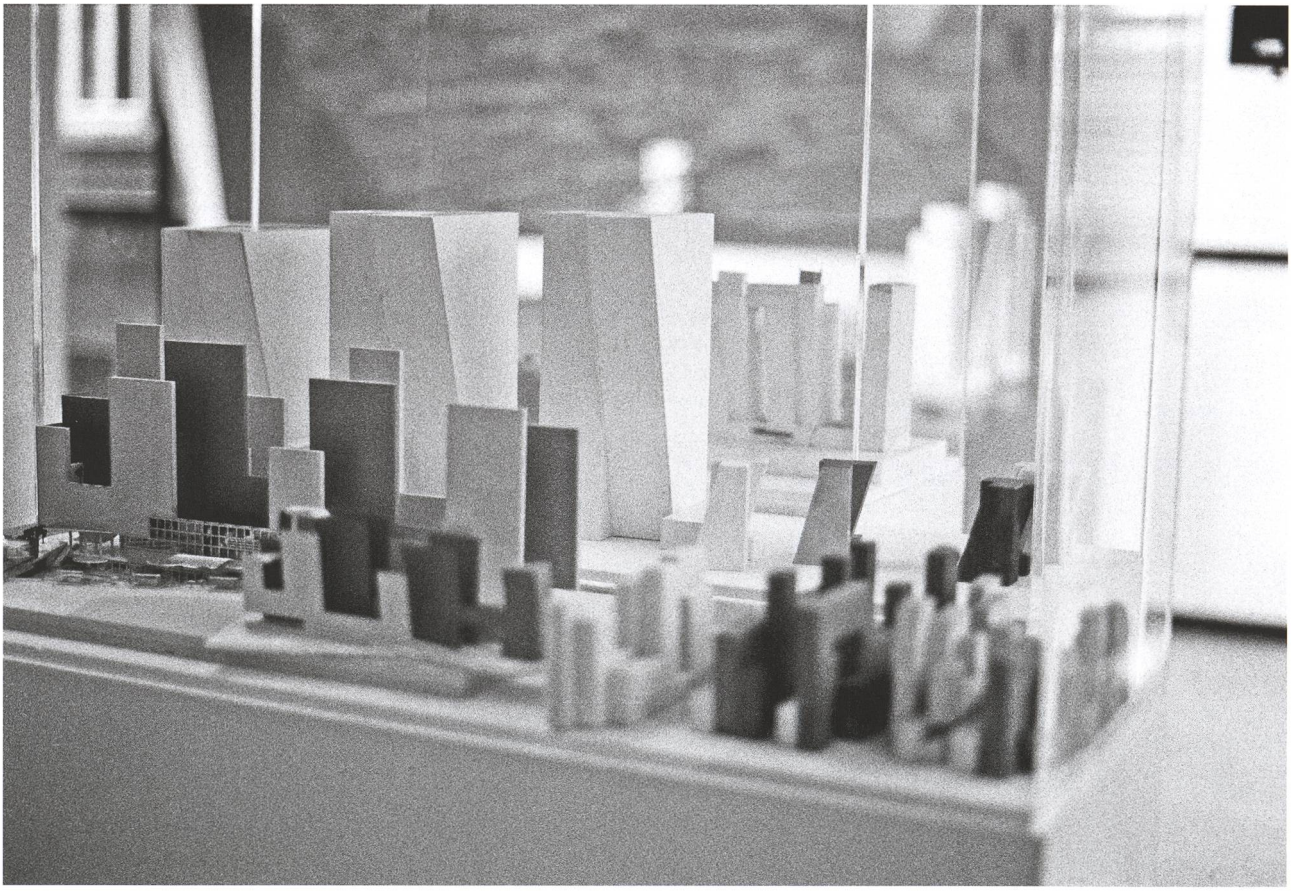
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Portées étendues : brève histoire des expositions OMA/Rem Koolhaas

Christophe Van Gerrewey

Introduction. 1978 : *The Sparkling Metropolis*

Publié le 16 novembre 1978 (la veille du 34e anniversaire de Rem Koolhaas), *Delirious New York* est un livre rempli de contradictions. Expliquant comment la métropole la plus moderne du monde a vu le jour sans l'aide d'architectes canonisés, il entendait présenter la position d'un jeune architecte déterminé. Témoignent de ce paradoxe – que Koolhaas résumait ainsi en 1993 : *«Notre travail est une bataille contre l'architecture sous la forme de l'architecture»*[1] –, les dessins des deux couples fondateurs de l'OMA au début de l'année 1975 : Rem Koolhaas et Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis. Les projets de New York que ces dessins illustrent faisaient non seulement partie de l'«Appendix : A Fictional Conclusion» de *Delirious New York*, mais furent également exposés au dernier étage du Musée Guggenheim, du 17 novembre au 17 décembre 1978, sous le titre de *The Sparkling Metropolis*. *The Sparkling Metropolis* se présentait comme un «lancement de livre» qui dura un mois, tandis que *Delirious New York* (publié le jour de la soirée d'ouverture) venait compléter l'exposition. Il montre comment il a été presque impossible de ne pas confondre la paternité des textes avec celle des projets. *Delirious New York* et *The Sparkling Metropolis* ont été examinés plus ou moins ensemble et ont aussi parfois été mis en opposition. Peter Blake a conclu sa critique du livre dans le *New York Magazine* par un éloge de l'exposition[2] ; Paul Goldberger, dans le *New York Review of Books*, évoquait les «dessins exquis et spirituels de Madelon Vriesendorp», concluant que *«l'on ne peut s'empêcher de penser que les images font mieux honneur à la pensée de Koolhaas que ne le font ses écrits»*[3].

OMA Arbeiten 1972-1988, *Architekturmuseum Bâle, 5 mars – 24 avril 1988.*

The Sparkling Metropolis a été une première indication de la façon dont l'OMA et Koolhaas définiraient par la suite l'exposition comme un médium, et donc le lieu public de l'architecture comme une production culturelle. Exposer son travail au Guggenheim

n'était pas rien pour un jeune bureau dirigé par un architecte de 33 ans. L'intervention de Hubert Damisch et de son épouse Teri, deux des membres du réseau informel de l'OMA dans les années 1970, fut à ce titre déterminante. Par leur intermédiaire, l'OMA prit contact avec Margit Rowell, commissaire d'exposition au Guggenheim et co-curatrice de l'exposition[4]. 54 œuvres ont été exposées dans cinq catégories : « Projects for London », « The Secret Life of Buildings » (peintures architecturales psychanalytiques et humoristiques de Vriesendorp, qui étaient à la base des principaux concepts de *Delirious New York*), « Projects for New York », « The Story of the Pool » et « Elevation of All New York Schemes »[5].

Toutes les œuvres ont été montées contre les murs ou les contreforts du Guggenheim, au dernier étage, éclairées par des spots ou par les ouvertures circulaires de la coupole. Et bien que la présence de ces dessins pendant des mois dans cette icône de l'architecture moderniste repose en grande partie sur des liens avec le monde de l'art, le bâtiment de Wright résonne de façon évidente – certainement rétrospectivement – avec tout ce que l'OMA a pu représenter, que ce soit à cette époque ou depuis lors. Si Koolhaas a montré, dans *Delirious New York*, à quel point les maîtres de l'architecture moderne ont mal compris la ville et n'ont en aucune façon contribué à son avènement, ce fut, à l'exception du Guggenheim, assurément vrai pour Wright. De plus, la *« logique d'inversion »*[6] de ce bâtiment, comme l'a parfaitement formulé Neil Levine, qui induit un renversement complet du musée tel que nous le connaissons dans sa forme traditionnelle, s'avérerait bien modeste par rapport à toutes les inversions et perversions, logiques et illogiques, que Koolhaas & Co publieront sur l'architecture.

Les années 1980 : Exposer plutôt que construire

OMA Arbeiten 1972-1988, *affiche de l'exposition, Architekturmuseum Bâle, 5 mars – 24 avril 1988.*

OMA, The Sparkling Metropolis, *Solomon R. Guggenheim Museum New York, 17 novembre – 17 décembre 1978.*

Au cours des années 1980, l'OMA a développé un portefeuille de projets destinés à être réalisés. Koolhaas s'est exclamé *«Adieu papier!»*[7] dans le catalogue d'une exposition organisée à la fin des années 1980 au Stedelijk Museum d'Amsterdam. L'autocuration de l'OMA n'en a pas été facilitée. C'est le véritable début de leur politique d'exposition, où ils ont dû exposer de l'«architecture» et non des dessins. Et même cela n'est pas tout à fait exact dans la mesure où la plupart des premiers projets de l'OMA n'ont pas été réalisés. Il n'est pas exagéré de dire que l'OMA a organisé, au cours des années 1980, plus d'expositions que de projets de construction, par exemple (les expositions en galerie sont exclues de cette liste) : deSingel à Anvers en 1985, Architekturmuseum à Bâle en 1988, Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam en 1989 et Institut français d'architecture (IFA) à Paris en 1990.

Le problème classique de la meilleure façon de «représenter l'espace» alors que l'espace «réel» est ailleurs, était pour l'OMA plus complexe ou plus paradoxal : il fallait mettre en scène des bâtiments qui n'existaient pas (encore), tout en évitant de se présenter comme des architectes incapables de construire. Comment monter des expositions qui pourraient faire montre de la capacité de l'OMA à fonctionner comme un bureau d'architecture professionnel et ancré dans le «réel» ? La solution était d'expérimenter librement en se déplaçant entre les deux pôles que constituent la «représentation traditionnelle» et l'«espace réel». En bref, cela impliquait la décision d'exposer l'architecture en tant que processus, c'est-à-dire les différentes étapes allant de la première réflexion à la représentation dessinée ou esquissée d'un projet et – parfois – à sa réalisation finale. De ce fait, les expositions sont devenues autobiographiques ou du moins autoréflexives : il a été jugé possible de commenter, au travers des projets de l'OMA, le sort de l'architecte et de l'«aventure» de la création architecturale à la fin du XXe siècle, mais aussi l'exposition architecturale en tant que genre à part entière. La difficulté de *représenter* l'espace (construit ou non) a été résolue en créant des espaces dans lesquels la difficulté de *construire* cet espace a été illustrée et commentée.

Les projets de l'OMA se voulaient culturels, intellectuels et discursifs ; ils étaient là pour provoquer non pas une contemplation silencieuse ou un plaisir sublime, mais un commentaire, une critique, une interprétation, des idées, des mots. Au lieu de la phénoménologie, le structuralisme était le but : montrer à travers des projets architecturaux, des dessins, des explications et – malgré tout – des espaces, comment les architectes (et les êtres humains en général) évoluent au sein d'une toile d'influences, de traditions culturelles, de concentrations de pouvoir, de coïncidences, d'obstacles et de désirs. Cet élément a, bien sûr, des conséquences sur les expositions de l'OMA, où la mythologie de l'architecte traditionnel en tant qu'intouchable et génial créateur d'objets parfaits et d'espaces magnifiques a été déconstruite, ou du moins remplacée par l'autofaçonnage de l'architecte en tant que producteur culturel qui a dû faire face à une vive opposition, mais qui, élégamment et consciemment, a montré et *prouvé* sa conviction à continuer, parfois contre vents et marées.

À l'étage supérieur de l'Architekturmuseum de Bâle, où s'est tenue une exposition au printemps 1988, la genèse mouvementée du Nederlands Dans Theater (achevé en 1987) a par exemple été exposée. Comme Stanislaus von Moos l'écrivit plus tard cette année-là dans *A+U*, *«cette architecture a également "illustré" le processus de conception en tant que tel. Impossible, au vu de la triple structure qui définit le volume de l'espace* [de bureaux de la Mairie de La Haye], *de ne pas penser aux trois petits morceaux de plastique que Koolhaas avait utilisés dans le clip vidéo de l'exposition pour démontrer l'idée centrale du complexe. (Dans l'une des vitrines, l'Architekturmuseum présentait des pièces de modèles en argile coloré comme reliques du "processus créatif", presque comme s'il s'agissait d'une installation de Beuys)»*[8].

Nous pouvons développer cette comparaison avec Joseph Beuys en tenant compte des considérations disciplinaires et historiques. Il semble possible de critiquer Koolhaas de la même manière (et pour les mêmes raisons) que Benjamin Buchloh a critiqué Beuys en 1980. Soulignons qu'une citation, dans l'article de Buchloh, du livre de Nietzsche sur Wagner est en tous points applicable à Beuys et Koolhaas : *«En fait, tout au long de sa vie,* [Wagner] *n'a jamais cessé de répéter que sa musique ne se cantonnait pas à la musique, mais qu'elle aspirait à quelque chose de plus grand ! Une dimension incommensurable !... La musique ne peut jamais être autre chose qu'un moyen. C'était sa théorie, mais c'était surtout la seule pratique qui s'offrait à lui. Mais aucun musicien ne pense de cette façon ! Wagner avait besoin d'écrits pour persuader le monde entier de prendre sa musique au sérieux, profondément, car elle signifiait une infinité de choses.»*[9]

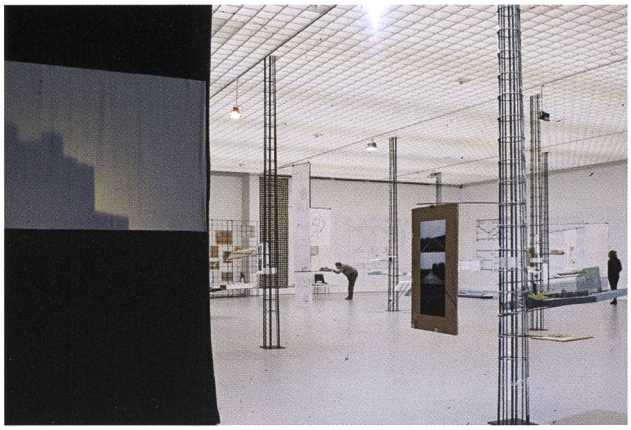
Remplacez «Wagner» par «Beuys» ou «Koolhaas» et «musique» par «art» ou «architecture», et l'affirmation est toujours vraie. Pour Buchloh, c'était la preuve que Beuys ne respectait pas les caractéristiques de l'art. Beuys s'attendait à une signification métaphysique, politique et magique de l'art à une époque qui était (ou devait être) définie par les frontières artistiques devenues floues – à une époque où, selon Buchloh, l'art était condamné à confesser son isolement et ses limites. De même, Koolhaas et l'OMA n'ont pas semblé respecter la spécificité de l'architecture, en élevant constamment la barre quant à son sens, sa visibilité, ses sites de publicité, son confinement et la spécificité du médium qui la caractérise. La question reste de savoir si le caractère historique du travail de l'OMA ne l'était pas précisément *à cause* de cet élément. Koolhaas ne respectait pas les spécificités de l'architecture, mais cette attitude anticonformiste devenait omniprésente à l'époque où il travaillait, et pour la plupart des architectes de sa génération. Comment l'architecture peut-elle être considérée comme «spécifique» à une époque où elle est constamment reproduite, médiatisée et représentée ? Comment l'architecture peut-elle encore être architecture quand elle est exposée au lieu de faire partie du «monde réel» ? Comment un bureau qui monte plus d'expositions que de bâtiments pourrait-il continuer à utiliser et à appliquer la définition disciplinaire limitée et moderniste de l'architecture comme *«le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière»*[10], alors que cette lumière ne provient pas du soleil, mais de sources artificielles comme l'éclairage d'un musée, le flash d'un appareil photo ou le spot d'un studio de cinéma ?

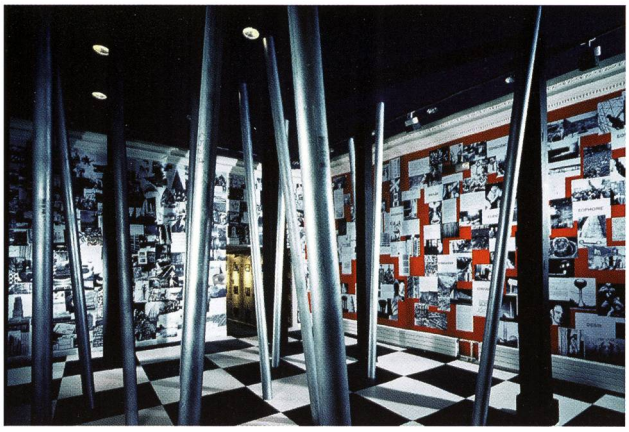
Dans l'un des rares cas où Oswald Mathias Ungers a critiqué l'œuvre de Koolhaas, il lui a reproché de vouloir échapper à la discipline tout en restant architecte, tout comme Wagner qui continuait à composer tout en prétendant laisser la musique de côté : *« L'art ne peut échapper à l'art. Et Koolhaas n'échappe pas à l'architecture. Il peut, en définitive, s'agir d'une forme d'aveuglement. »*[11] Pour l'OMA, fuir l'architecture était presque inévitable, non seulement pour des raisons biographiques (étant donné la carrière de journaliste de Koolhaas, par exemple), mais aussi pour des raisons culturelles et historiques.

1989 : *La première décennie*, Rotterdam

La designer néerlandaise Petra Blaisse a commencé à collaborer avec l'OMA à la fin des années 1980. Sa contribution ne peut être sous-estimée, par exemple au Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam au printemps 1989. *OMA – The First Decade* a été conçue comme un chantier de construction, avec un ensemble régulier de colonnes constituées d'acier d'armature, sans le béton. Sur ces poteaux, de petites plateformes permettaient la présentation des modèles. À l'intérieur ou à côté de certaines colonnes en acier, des écrans montraient des films dans lesquels les projets étaient présentés. Sur les murs, de grands plans ont été affichés, et au milieu de l'espace d'exposition principal, un volume noir a été construit ; un espace à part entière, bien qu'il ait été fait de textile noir, dont un coin avait été soulevé pour créer une entrée. L'extérieur de cette « construction » éphémère, un peu comme une tente bédouine dans le désert, servait à projeter des diapos ; l'éclairage de l'intérieur était tamisé pour présenter sept des projets (non réalisés) de l'OMA pour les Pays-Bas, dont celui de la Mairie de La Haye ou le quartier résidentiel Boompjes à Rotterdam. En fait, toute l'architecture de l'exposition

OMA Arbeiten 1972-1988, *Architekturmuseum Bâle, 5 mars – 24 avril 1988.*





OMA – The First Decade, *Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 4 mars – 16 avril 1989* et OMA Fin de siècle, *Institut français d'architecture Paris, 14 mars – 2 juin 1990.*

était basée sur l'un de ces projets avortés, à savoir celui réalisé pour l'Institut néerlandais d'architecture et pour un site situé à proximité immédiate du Museum Boijmans Van Beuningen, au sommet du Museumpark et devant le Kunsthal (deux projets OMA qui allaient devenir réalité) – le même plan, la même méthode de construction, le même volume noir au milieu (utilisé au sein de l'exposition pour «stocker» et «archiver» les projets rejetés) et la même préférence accordée à la programmation plutôt qu'à la forme.

Une lutte similaire, bien qu'avec un résultat positif, a fait l'objet d'une exposition au printemps 1990, à l'IFA à Paris, intitulée *Fin de siècle*. Cette exposition a fait l'objet d'une critique par Toyo Ito dans *Telescope*: *«C'était de très loin supérieur à toutes les expositions d'architecture que j'ai pu voir jusqu'à présent. Amusante et pas dénuée d'impact.»*[12] Ito a décrit les quatre différentes pièces de l'exposition. Les deux dernières contenaient des (grandes) maquettes, des plans et des vidéos, tandis que les deux premières étaient plus particulières et «spatiales», en raison de l'élaboration d'un élément architectural – la colonne et le mur. La deuxième pièce, selon les mots d'Ito, était *«un intérieur enfoui sous les esquisses»*[13], avec des dessins collés sur les fenêtres, bloquant la vue et créant une atmosphère de travail presque suffocante. La première pièce était occupée par une série de pilotis inclinés, disposés sur un plancher en damier entre les colonnes de bois existantes (et portantes). Cet environnement faisait référence à la Villa dall'Ava, située dans la même ville, et aux pilotis de l'appartement de la fille des propriétaires, lequel se trouve dans l'alignement du jardin et de l'entrée principale. Au moment de l'exposition de Paris, la construction était en cours. Les murs de la première salle de l'IFA étaient couverts, de façon anarchique, de pages A4 collées sur fond rouge et de photographies noir et blanc imprimées en pleine page, de mots simples écrits en majuscules (comme *EUPHORIE, DÉSIR, CROQUIS*) et de textes plus longs qui reflètent théoriquement ces notions. Cette installation semble préfigurer le concept «structuraliste» de *S,M,L,XL*, dans lequel les images et les mots, signifiants et signifiés, ont été «libérés» de leurs positions strictes et de leurs relations traditionnelles afin de créer une sorte de flou culturel, dans lequel le sens est constamment suggéré plutôt que confirmé. Jacques Lucan a transcrit un des textes, plus précisément celui de *l'ascenseur*,

dans *Composition, non-composition*[14]. Le fragment suggère comment, dans cet espace, l'OMA a mis en scène les obstacles qui peuvent surgir entre les bonnes intentions théoriques et les sources d'inspiration culturelles d'un bureau d'architecture, d'une part, et la «réalité» de la construction dans un environnement qui ne supporte pas ce type d'architecture, d'autre part.

1994-1995 : *The Public Place of Architecture*, MoMA New York

Dans une critique de *Rem Koolhaas and the Public Place of Architecture*, exposition de l'OMA au MoMA du 3 novembre 1994 au 31 janvier 1995, Jayne Merkel a utilisé le terme «*outreach extension*» (portée étendue) : «*C'est l'OMA au MoMA cet hiver. En fait, l'exposition du bureau d'architecture métropolitaine de Rem Koolhaas sort de l'enceinte du Musée d'art moderne et s'étend dans la vitrine d'un magasin voisin, jusqu'à une cabine téléphonique et une clôture de construction, et dans le métro de l'autre côté de la Fifth Avenue, au numéro 666. L'imagerie moderne et audacieuse s'intègre parfaitement, et forme une extension logique à cette expo baptisée* Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture.»[15]

Il s'agit d'une description inattendue, mais concise d'une constante de la politique d'exposition de l'OMA : le désir d'atteindre, au moyen d'extensions matérielles, mais aussi immatérielles, des lieux, des problèmes, des personnes et des pratiques qui ne font pas partie d'une conception limitée de la discipline de l'architecture et de sa manière d'exposer, de se présenter, de publier. Dans le cas de l'exposition du MoMA, cette volonté est devenue explicite lorsque l'OMA a décidé d'ajouter «*un certain nombre d'installations à proximité immédiate, notamment dans les stations de métro E et F de la 53e rue et à divers endroits de celle-ci, entre la 5e et la 6e avenue*»[16]. Ces installations étaient constituées, notamment, de panneaux publicitaires avec photographies de l'architecture de l'OMA, de slogans tels que «*beautiful architecture*» ou «*generic city*» le long des escaliers roulants menant aux quais du métro. Mais aussi au niveau de la rue, des affiches annonçaient l'exposition, sous forme de citations et de messages tirés de *S,M,L,XL* – le livre était déjà en préparation depuis une demi-décennie et devait être publié le 31 octobre 1995. «*Philip Johnson aurait* – rapporte Grahame D. Shane dans sa critique – *gloussé d'étonnement devant l'une des affiches monotypes annonçant avec goût la nature éphémère de la ville sur les panneaux des rues voisines. Ces panneaux sont placés devant les maisons abandonnées et destinées à être démolies pour réaliser une extension du musée (ils sont affichés au-dessus des cartons sur lesquels dorment les sans-abri dans la rue).*»[17] Ces dernières remarques indiquent un exemple désormais classique de congestion koolhaasienne, mais trahissent aussi – comme l'a suggéré Shane dans son étude – une influence des situationnistes.

Koolhaas ne pouvait plus se reposer sur la pugnacité optimiste de l'organisation «Situationist International» et ses tentatives de transformer la ville bourgeoise ennuyeuse en un environnement plus vivant et plus diversifié, par l'exploration de trajectoires cachées et la connexion des parties isolées. À la fin du XXe siècle, la ville n'était plus une ville

ennuyeuse et bourgeoise, mais extrêmement excitante et exigeante – toutes les interventions possibles ont été reçues immédiatement (et à juste titre) comme une forme de publicité et donc comme une invitation non dissimulée à consommer. Mais cela ne signifie pas nécessairement que les opérations d'«extension de portée» dans les rues de Manhattan et les stations de métro autour du MoMA ne pourraient pas remettre en question ou révéler d'autres problèmes. On peut les interpréter à la fois comme une critique et une «sublimation» de la «séparation»[18] de la communauté architecturale, pour reprendre les termes de Manfredo Tafuri. Dans un texte de 1976, Tafuri critique la scène new-yorkaise des Gris et des Blancs, et leurs conflits – selon lui – superflus sur leurs prétendues différences. Ce que tous ces architectes avaient en commun, toujours d'après Tafuri (et les «blagues» de Koolhaas n'y faisaient pas exception), c'était la façon dont ils faisaient l'éloge de leur singularité par rapport au reste de la société.

«Les architectes des années 1970 faisaient partie d'une "élite intellectuelle" visant à retirer son propre travail de tout conditionnement structurel pour donner naissance à des controverses tout à fait internes aux limbes dans lesquels elle s'enferme. La préexistence de ce phénomène signifie qu'une fois que des niveaux élevés d'intégration globale ont été atteints dans les secteurs déterminants, il devient possible de maintenir des espaces culturels bien définis, chargés de divertir agréablement un public trié sur le volet.»[19]

On oublie souvent la façon dont cette analyse a scellé jusqu'à aujourd'hui le sort de l'architecture contemporaine. L'architecture en tant que sphère culturelle depuis les années 1970 a facilement accepté cette situation et a *évolué*, en continuant à produire des bâtiments qui ne semblent pas changer le cours des choses et à faire des expositions visant à sauvegarder l'existence de l'architecture comme une discipline culturelle et intellectuelle.

Autre ironie oubliée de l'histoire de l'architecture, c'est surtout – et presque exclusivement – Rem Koolhaas qui a continué à mettre en évidence cette relative impuissance sociale de la discipline, notamment en transformant les expositions en environnements autocritiques. L'ironie réside dans le fait que Koolhaas a lui-même un jour critiqué Tafuri. Dans une entrevue accordée en 1978, il a ainsi dit : *«J'ai la terrible impression que Tafuri et ses disciples détestent l'architecture, dont ils ont d'ores et déjà déclaré la mort. Pour eux, l'architecture est une rangée de cadavres alignés à la morgue. Pourtant, même si ces cadavres sont morts, ils ne les laissent pas tranquilles ; ils sont assez vaniteux pour se croire les experts de la morgue.»*[20] Il est frappant de confronter cette citation (ainsi que la critique de Tafuri sur l'isolement de l'architecture et ses circuits d'exposition) avec l'*OMA au MoMA*. L'exposition, à l'intérieur, présentait les projets et bâtiments publics récents de l'OMA (Euralille, ZKM, Melun-Sénart) au moyen de maquettes, mais aussi de caissons lumineux normalement utilisés pour les publicités des abribus. Cette présentation peu orthodoxe – démystifiant des projets tels que des publicités – baignait dans une «lumière bleu-gris» et était entourée de murs gris. Des «annonces apocalyptiques sur tableau noir» (écrites de la main de Koolhaas) complétaient cet environnement particulier, comme Shane l'a écrit dans son article : *«Lentement, j'ai commencé à décrypter la pénombre et les funestes tonalités du sanctuaire*

intérieur et à les voir comme une performance typiquement ironique de Koolhaas, encadrant l'exposition publique de ces vastes cadavres dans un cimetière temporaire, un lieu de repos adapté à ces aberrations urbaines et architecturales mégalomaniaques.»[21]

La position dialectique de l'OMA était donc, au MoMA comme ailleurs, extrême : une «*célébration débridée de l'environnement construit, même dans ses formes les plus extrêmes*»[22], comme l'a écrit le co-commissaire d'exposition, Terence Riley, dans le catalogue. Simultanément, cette célébration exposait aussi la démarche à l'interprétation critique et dévastatrice, comme le montre la critique de Shane. Il en va de même pour les «extensions de portée» à Manhattan : d'une part, elles représentent peut-être une tentative de sortir du boudoir muséal de l'architecture, mais d'autre part, elles montrent une autocritique amère quant à l'imperméabilité de ce même boudoir, et le désir inlassable de l'architecte (et du musée) de s'imposer.

Conclusion.
1997/2004 : *Content*, Kunsthal Rotterdam/Neue Nationalgalerie Berlin

Ce qui a suivi peut être résumé comme une période de crise pour Koolhaas, mais de succès pour l'OMA. Le bureau est devenu célèbre et a commencé à produire d'innombrables bâtiments qui ne pouvaient plus être «gérés» par Koolhaas lui-même. Ce qu'il avait déclaré lors d'une interview donnée en 1993 – «*Je suis en train de réduire la taille de mon bureau. La perspective de travailler, dans les quatre prochaines années, avec 10 ou 15 collaborateurs, plutôt qu'avec 50, me plaît beaucoup*»[23] – ne se déroulera pas comme prévu. En termes d'expositions, Koolhaas s'est tourné vers une présentation de la production industrielle du bureau (*Content* à Berlin et Rotterdam de 2003 à 2004).

OMA au MoMA, *New York, 3 novembre 1994 – 31 janvier 1995.*

OMA Content, *Neue Nationalgalerie Berlin, 11 novembre 2003 – 18 janvier 2004 et au Kunsthal Rotterdam, 27 mars – 31 mai 2004.*

Content était une rétrospective montrant le travail de l'OMA depuis 1996 sous un jour peu favorable. Ce qui était valable pour le catalogue était applicable à l'exposition. Koolhaas a dit : *« Il ne nous restait plus qu'à détruire nos propres réalisations : comme il était inconcevable de faire quelque chose d'aussi bien, nous devions nous résoudre à faire quelque chose d'aussi mauvais. »*[24] Cette déclaration montre non seulement un architecte aux prises avec son histoire, mais aussi avec son analyse de l'architecture comme une discipline incontrôlable, soumise aux forces du marché. *Content* a été organisée à la Neue Nationalgalerie de Mies et au Kunsthal de l'OMA. Dans les deux cas, l'exposition pouvait être considérée comme un acte de vandalisme envers l'architecture de la Nationalgalerie et du Kunsthal, mais aussi de l'OMA. L'œuvre a été présentée de façon chaotique et à peine structurée, avec un nombre de modèles de travail tel que seul un sentiment de multiplicité aléatoire en a résulté. Parallèlement, l'architecture canonique des deux bâtiments ne semblait faire aucune différence – ce qui prévalait était un intérieur de travail anonyme et non structuré, à la manière d'un atelier clandestin.

Même si c'est la Biennale de Venise de 2014 qui a été perçue comme l'adieu de Koolhaas à l'architecture – notamment par Peter Eisenman[25] – l'exposition *Content*, organisée une décennie plus tôt, serait une meilleure candidate pour ce titre. La lutte avec l'architecture que Koolhaas n'a cessé de mettre en œuvre, par le biais de la construction, mais aussi de manière plus explicite et plus concise par le biais d'expositions, s'est progressivement assimilée à une sorte de tentative désespérée. En ce sens, les nombreuses « extensions de portée » qui visent à situer son art comme une discipline plus propice à l'exposition depuis 1978, ont peut-être récemment atteint une dimension ultime. Comment présenter les choses autrement lorsque l'on regarde la quantité d'expositions et d'espaces d'art que Koolhaas a conçus au cours des cinq dernières années, notamment pour Prada, pour Knoll, pour le Stedelijk Museum Amsterdam, pour l'Hermitage et pour Lafayette Paris ? On pourrait en conclure que l'architecture n'est pas devenue un art, mais plutôt que l'art semble être un meilleur sujet d'exposition que l'architecture.

Je remercie Stéphanie Savio pour l'obtention des images.

Notes

Ce texte a été traduit de l'anglais au français par d'onderkast (Belgique).

[1] Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt, Alejandro Zaera Polo, «Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas in Gesprächen», *ARCH+*, n°117, 1993, p. 25.

[2] Peter Blake, «Delirious New York», *New York Magazine*, 18 décembre 1978.

[3] Paul Goldberger, «He'll Take Manhattan», *The New York Review of Books*, n°10, 1979, p. 17.

[4] Shumon Basar, Stephan Trüby, «Worrying Kindness and Ultimate Wisdom. On the Art of Generosity. Rem Koolhaas in Conversation», in idem (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, AA Publications, Londres, 2008, p. 256.

[5] *OMA. The Sparkling Metropolis. November 17 – December 17, 1978*, catalogue d'exposition. (The Solomon R. Guggenheim Archives, A0003, Box 1258, Folder 9).

[6] Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, Princeton, 1996, pp. 299-364.

[7] Rem Koolhaas, «Projecten uit de jaren zeventig, 7 nov. 1980 t/m 4 jan, 1981 zaal 24–25», in *Stedelijk Museum: Inhoudsopgave 1980*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980, pp. 99-100.

[8] Stanislaus von Moos, «Dutch Group Portrait. Notes on OMA's City Hall Project for The Hague», *A+U*, n°217, 1988, p. 88.

[9] Friedrich Nietzsche, «The Case of Wagner», in *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Édition Oscar Levy, T.N. Foulis, Édimbourg et Londres, 1909, p. 30. Cité dans Benjamin H.D. Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol», in idem, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge et Massachusetts, 2000, p. 54.

[10] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Vincent, Fréal & Cie,, Paris, 1966, p. 16.

[11] Ole Bouman, Roemer van Toorn, «*Le Style, c'est l'Homme*. A Conversation with Oswald Mathias Ungers», in idem, *The Invisible in Architecture*, Academy Éditions, Londres, 1994, p. 58.

[12] Toyo Ito, «Toyo Ito Reviews Rem Koolhaas Exhibition», *Telescope: the printed city*, n°5, 1990, p. 86.

[13] *Ibidem*, p. 79.

[14] Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009, p. 550.

[15] Jayne Merkel, «In the Galleries: Rem Koolhaas», *Oculus*, n°1, 1995, p. 11.

[16] Terence Riley (éd.), *OMA at MoMA. Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*, catalogue d'exposition, MoMA, New York, 1994, s.p.

[17] Grahame D. Shane, «Rem Koolhaas and the Postmodern City», *The Los Angeles Forum For Architecture and Urban Design Newsletter*, 1995, p. 3.

[18] Manfredo Tafuri, «Les cendres de Jefferson», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°186, 1976, p. 53.

[19] *Ibidem*, p. 54.

[20] Hans van Dijk, «Rem Koolhaas interview», *wonen-TA/BK*, n°11, 1978, p. 18.

[21] Grahame D. Shane, «Rem Koolhaas and the Postmodern City», *op. cit.*, p. 4.

[22] Terence Riley (éd.), *OMA at MoMA. Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*, *op. cit.*, s.p.

[23] Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt, Alejandro Zaera Polo, «Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas in Gesprächen», *op. cit.*, p. 22.

[24] Beatriz Colomina, «The Architecture of Publication», *El Croquis*, n°134/135, 2012, p. 367.

[25] https://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/ (consulté le 24 avril 2018).