

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 14 (2018)

Artikel: Les gratte-ciel d'Isa Genzken : pour une continuité de l'architecture moderne

Autor: Rosellini, Anna

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984546>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

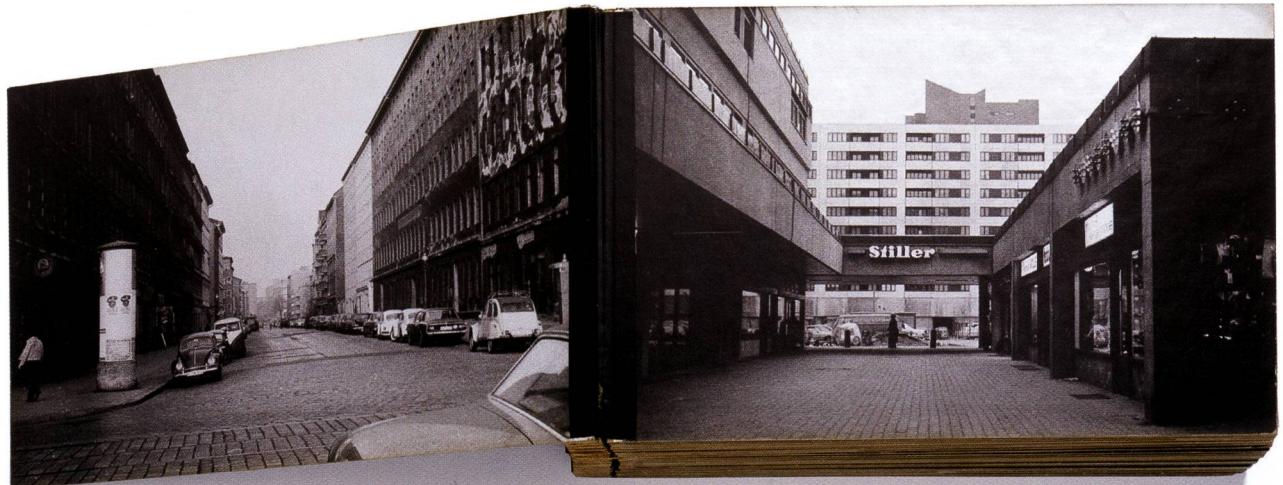
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Les gratte-ciel d'Isa Genzken : pour une continuité de l'architecture moderne

Anna Rosellini

Prologue : photographier l'architecture des villes et des métropoles

Au cours des années marquées par la crise des idéaux du Mouvement moderne qui a conduit au postmodernisme, de nombreux artistes, soucieux de ne pas retomber dans le mythe du retour aux valeurs sûres de l'histoire, se sont interrogés sur le destin de leur propre art, mais aussi de l'héritage culturel et figuratif des avant-gardes architecturales¹.

L'artiste allemande Isa Genzken se passionne, depuis ses années de formation, pour les œuvres de personnalités gravitant dans la sphère du Bauhaus et affiche à l'égard du postmodernisme architectural une insensibilité qui n'a d'égale que celle de Rem Koolhaas. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard puisqu'au plus fort de cette crise de valeurs, l'une et l'autre ont articulé l'originalité de leurs positions culturelles sur une compréhension similaire du phénomène créatif qu'ils ont découvert en séjournant dans les années 1970 dans la même métropole : New York².

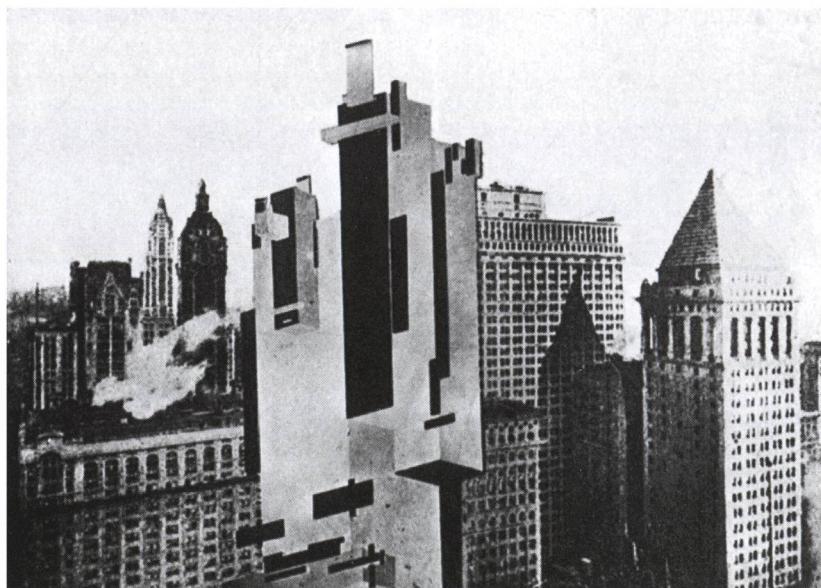
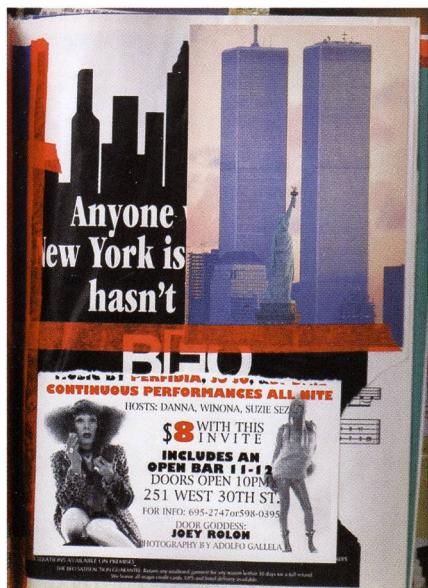
«Je ne sais pas bien ce que recouvre la notion de "moderne", mais je ne rejette pas le terme – affirme Genzken. Au contraire, le "moderne" rime pour moi avec progrès, en termes sociaux et esthétiques, mais je l'aborde en flânant dans la diversité.»³

Engagée dans une réflexion sur les origines de l'art contemporain, avec des références explicites qui vont de la *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno au Bauhaus, des sculptures réfléchissantes de László Moholy-Nagy aux manifestations récentes des assemblages des années 1960, en passant par les œuvres de Bruce Nauman et de Carl Andre, Genzken recherche une sculpture capable de redéfinir à chaque fois ses propres limites et ses propres objectifs, en l'absence, parfois perçue comme dramatique, d'un contexte politique qui exige que les expressions artistiques justifient leur raison d'être sociale.

Isa Genzken, pages du livre Berlin, 1973.

Genzken s'intéresse à l'architecture et à la ville depuis le début des années 1970. Ses œuvres évoqueront, entre autres figures, celles d'El Lissitzky, Ludwig Mies van der Rohe, mais aussi d'Ieoh Ming Pei, Minoru Yamasaki, Marcel Breuer et Philip Johnson, pour interroger les rapports possibles entre architecture, espace collectif et œuvre d'art⁴.

En 1973, Genzken tire à cent exemplaires un album photographique sous le titre de *Berlin, 1973*⁵, à travers lequel elle cherche à comprendre ce qui caractérise les architectures et les quartiers de la ville dans laquelle elle vit et étudie depuis 1972. L'absence quasi programmatique de personnages dans cette sélection de soixante-dix-huit photographies en noir et blanc de Berlin Ouest accentue le questionnement, qui semble parcourir l'album, sur l'identité d'une ville qui, outre les transformations radicales qu'elle a connues entre les XIX^e et XX^e siècles – passant du néoclassicisme de Karl Friedrich Schinkel et de ses élèves au modernisme du Bauhaus –, a subi les destructions dramatiques des bombardements de la Seconde Guerre mondiale, puis la Reconstruction des années 1950 et 1960, marquée aussi par des variantes brutalistes locales. L'absence tout aussi flagrante de toute vue du mur de Berlin, dont les artistes et architectes européens et américains font pourtant à cette époque leur thème de pré-dilection, est révélatrice de l'originalité de la façon dont Genzken dénonce la violence de la partition de sa ville et de sa culture. L'aura d'absence qui émane de ces clichés préfigure déjà la réflexion que mènera Genzken, en fixant sur la pellicule les lieux de différentes villes et métropoles européennes et américaines afin d'identifier ce qu'elle déclare vouloir offrir au public : «what is missing»⁶.



Au cours des années suivantes, au fil de ses voyages et séjours, Genzken continue de photographier des réalisations architecturales et de se familiariser avec les acteurs de l'architecture des XIX^e et XX^e siècles, comme en témoignent ses illustrations des œuvres de Richard J. Neutra, Rudolf M. Schindler et Frank Lloyd Wright, ou encore les séquences de sa vidéo tournée en 1992 à Chicago, *Chicago Drive*, où l'on aperçoit le tombeau de Carie Eliza Getty et l'Auditorium, conçus par Louis Henry Sullivan, ainsi que le John Hancock Building de Skidmore, Owings & Merrill (SOM), et enfin les photographies et autres documents rassemblés en 1996 dans son livre consacré à la ville américaine la plus célèbre, *I love New York, Crazy City*⁷, où, ensevelis sous des collages de coupures de presse, de billets de visite et de prospectus publicitaires, apparaissent des réalisations de Sullivan, Pei, Emery Roth & Sons, Edward Durell Stone, SOM et des gratte-ciel emblématiques tels l'Empire State Building, le Pan Am Building et les Twin Towers. La ville et son architecture n'ont désormais plus rien de commun avec la ville silencieuse représentée dans *Berlin, 1973*, et la congestion de la vie métropolitaine s'impose comme un *New York Délire vitaliste* que Genzken continuera à explorer dans sa série photographique *New York, N.Y., 1998-2000*.

Le gratte-ciel «topical» : Proun contre postmoderne

A la moitié des années 1980, Genzken axe son travail technique et artistique sur l'expérimentation de divers processus de travail de la matière, pour créer des assemblages, des moulages classiques et une série de petites sculptures en plâtre et autres matériaux : *Mein Gehirn* [Mon cerveau], *Müllberg* [Tas de déchets], *Bahnhof* [Gare] et *Birne* [Ampoule]⁸. L'assemblage de pièces informes dans *Müllberg* ménage un vide mystique, comme dans les œuvres sacrées de Rudolph Steiner, Gottfried Böhm et Le Corbusier, alors que dans *Bahnhof* et *Birne* le moulage produit un espace en négatif par le biais d'opérations inspirées de la démarche de Nauman⁹. Mais Genzken cherche également à sonder le potentiel créatif des processus artistiques des avant-gardes des années 1910 et 1920, et s'interroge sur l'actualité de l'*Arkitekton* de Malevich et du *Proun* [Projet pour l'affirmation du nouveau] d'El Lissitzky¹⁰, problématique qui avait déjà été abordée dans la culture architecturale des années 1960 et 1970 à travers les écrits de Kenneth Frampton, l'enseignement de Koolhaas et les projets de Zaha Hadid. La nature même de l'*Arkitekton* – composition volumétrique abstraite qui, en passant à l'état de *Proun*, révèle tout son potentiel architectural – éclaire le caractère singulier de la série de sculptures que Genzken exécute en 1985. Réalisées en plâtre¹¹, les compositions basculent dans l'abstrait, construites selon des plans et des reliefs linéaires assemblés dans un esprit constructiviste et néoplastique qui se trouve néanmoins démenti par leur texture, puisque les surfaces imparfaites sont unifiées à la main dans une couleur uniforme qui apparaît le matériau à une construction de ciment. Toutes les pièces de la série sont des interprétations personnelles du modèle architectural qui a le plus fasciné l'artiste dès son premier séjour aux Etats-Unis : le gratte-ciel¹². Dans un photomontage de 1926, Malevich avait lui aussi songé à transformer l'un de ses *Arkitektons* en gratte-ciel pour New York, idée qu'avait reprise Koolhaas en 1975-1976 dans son projet de New Welfare Island. Si le travail d'Isa Genzken s'inscrit dans la lignée plastique de l'abstraction d'avant-garde, chacune de ses sculptures, qui

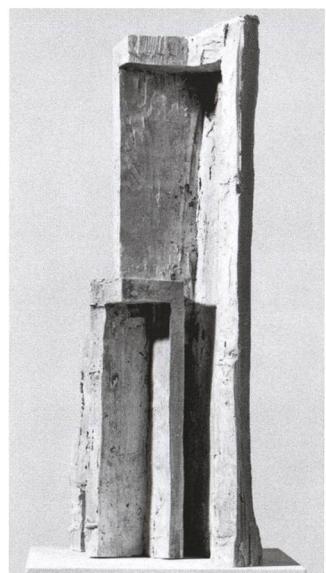
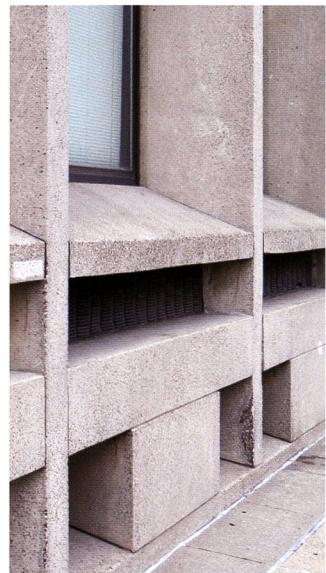
(gauche) Isa Genzken, pages du livre *I Love New York, Crazy City*, 1996.

(droite) Kasimir Malevitch,
gratte-ciel suprématiste, publié
dans Praesens, n°1, 1926.

constitue un *Proun* contemporain, est traversée d'un symbolisme complexe indiqué dès le titre, qui en fait soit un portrait, soit un monument significatif. A travers les gratte-ciel, Genzken tente manifestement d'interpréter les références au constructivisme à la lumière d'une modernité imprégnée d'actualité que l'artiste choisit de désigner sous le terme anglais de «*topical*»¹³ – concept qu'elle envisage comme une modernité constamment remise à jour et fécondée par de nouvelles influences afin de ne pas la réduire à une catégorie historique définitivement figée.

Chacune des œuvres de la série des gratte-ciel «*topical*» raconte sa propre histoire car, justement, Genzken ne veut pas s'en tenir à une modernité limitée au style international. Le titre même de la sculpture *Moosbacher*, référence explicite à la célèbre marque de bière allemande, permet de voir dans cette œuvre une bouteille ouverte, ou plutôt, «le développement d'une bouteille dans l'espace» transformé en *Proun* pour un gratte-ciel. *Turm* [Tour] se donne comme la représentation d'un véritable gratte-ciel articulé par des segments horizontaux, pareil à celui qu'avait proposé Walter Gropius pour le siège du *Chicago Tribune*. *Wega* est une gigantesque transfiguration fantastique en gratte-ciel du système Hi-fi de l'entreprise allemande éponyme (en écho à l'immense colonne dorique du projet d'Adolf Loos pour le siège du *Chicago Tribune*). *Hardenberg* rappelle que les ruines des forteresses de Saxe peuvent évoquer des tours modernistes. Dans cette même série, l'artiste propose deux hommages au constructivisme soviétique : *Tribüne* ne peut être qu'une interprétation de la *Tribune de Lénine* d'El Lissitzky, dont l'inclinaison dynamique est ici figée dans la séquence géométrique de gradins. *Institut* renvoie en revanche à la maquette d'Ivan Leonidov pour l'*Institut Lénine*. Deux autres sculptures, portant des noms d'architectes, apparaissent comme une savante alchimie mêlant une parade à la Picasso, un costume de ballet d'Oskar Schlemmer et le bal masqué des Beaux-Arts de New York de 1931, où chaque architecte américain arborait en déguisement un gratte-ciel de sa réalisation : les lignes de *Ming Pei* rappellent les motifs des fenêtres de béton des gratte-ciel de l'université de New York, alors que *Yamasaki* est décomposée en deux parties traversées d'un vide, à l'instar des *Twin Towers*. Rudolph Steiner figure également dans cette constellation de références (et donne son nom à une œuvre). D'autres pièces de la même série se présentent comme des études pour une construction à venir, leur titre les désignant explicitement comme une composante particulière d'un gratte-ciel ou d'une tour : *Fassade* [Façade], *Treppenhaus* [Escalier], *Neubau* [Construction], *Bäckerei* [Boulangerie], *Bank* [Banque], *Kirche* [Eglise].

Les figures de gratte-ciel obéissant encore à des critères s'inscrivant ouvertement dans les traditions constructiviste et néoplastique prennent tout leur sens si l'on garde à l'esprit que Genzken travaille alors dans un climat culturel marqué par une critique sans concession de tous les courants de l'avant-garde architecturale, climat qui, après les procès idéologiques des historiens conduits par Manfredo Tafuri, avait atteint son apogée en 1980, à la 1^{re} Biennale d'architecture de Venise, avec l'exposition *La Presenza del Passato*. Sous leurs allures de *Prouns* contemporains, les gratte-ciel de Genzken comptent donc parmi les rares œuvres où transparaît encore une pensée critique sur la culture des avant-gardes architecturales au moment même où, en cette année 1984, est inauguré le gratte-ciel emblématique du postmodernisme : l'immeuble AT&T de Philip Johnson et John Burgee.



Isa Genzken, *Ming Pei, résidences, University Plaza, New York University*, 1960-1966, détail et Isa Genzken, *Ming Pei*, 1985.

Les *New Buildings* de New York et Berlin : ornements et reflets

Dans les années 2000, le thème du gratte-ciel comme icône de New York et de sa dimension métropolitaine fondamentalement dynamique reste au cœur de la création sculpturale d'Isa Genzken. Le titre de sa série de sculptures réalisée en 2000, *Fuck the Bauhaus*, réquisitoire en règle contre l'absence d'élan vital de la production artistique des représentants de l'école de Gropius, fait écho au manifeste radical de Koolhaas qui, en 1995, clamait : «*Fuck the Context*». Sur de hauts socles de bois brut partiellement décorés d'une composition presque néoplasticiste de champs chromatiques et de bandes de couleurs, Genzken pose ses constructions multicolores, assemblées à partir de matériaux de récupération trouvés dans les rues de New York et dont le profil évoque tantôt la découpe en retraits successifs imposée par la loi de zonage de 1916 pour les tours de Manhattan, tantôt les Marina Towers de Chicago. Dans leur diversité, ses constructions se caractérisent par la présence d'objets hétéroclites, tels l'hélice coiffant un empilement de disques métalliques, la spirale de fil de plastique jaune entourant un volume de plaques de plexiglass rouge, ou encore la myriade de coquillages collés sur un fin panneau jaune. Genzken a compris depuis longtemps, à travers ses photographies aussi, l'importance que revêtaient dans l'imaginaire populaire les décos florales sculptées dans la pierre des immeubles de New York, et elle les ressuscite à présent sous forme d'ornements réalisés selon la technique du ready-made, sans tomber dans la stylisation postmoderne.

Le fait que l'installation *Fuck the Bauhaus* soit présentée à la galerie AC Project Room installée en plein cœur de Chelsea sur la West 17th Street, avec, en toile de fond, un accrochage des photos de Genzken des gratte-ciel new-yorkais, donne toute la mesure de la perspective critique de l'artiste dans sa réévaluation de l'expérience du Bauhaus. Les gabarits, les couronnements, les formes des fenêtres et, dans certains cas, les ornements des gratte-ciel new-yorkais trahissent le purisme stylistique européen et se retrouvent dans les sculptures de la série *Fuck the Bauhaus*. Vue sous cet angle, la critique de Genzken finit par rejoindre celle du puritanisme du canon rationaliste européen formulée quelques années plus tôt dans *New York Délire*¹⁴. Tout comme dans l'immédiat après-guerre un nouveau Bauhaus est apparu aux Etats-Unis sous l'impulsion de personnalités ayant fui l'Allemagne nazie telles que Gropius, Mies van der Rohe, Breuer et Moholy-Nagy, Genzken, toujours imprégnée de sa culture allemande, propose de construire une nouvelle identité pour les gratte-ciel du post-Bauhaus américain. Ce n'est donc pas un hasard si elle donne à sa série *Fuck the Bauhaus* le sous-titre de «*New Buildings for New York*».

La hauteur des sculptures (qui, avec leur socle, mesurent entre 1,95 et 2,24 mètres) a été calculée de sorte que l'œil du spectateur se trouve au même niveau que s'il regardait la maquette de gratte-ciel posée sur une table. Mies van der Rohe avait, lui aussi, dû se pencher pour évaluer les effets de la vision urbaine de sa maquette de gratte-ciel pour Berlin, posée sur une table.

Toujours en 2000, dans le cadre de sa réflexion sur les gratte-ciel, Genzken s'en prend violemment à un ouvrage postmoderne. Dans un projet pour la Deutsche Bank, elle réfléchit à la façon de neutraliser, par un geste semblable à celui de Duchamp peignant

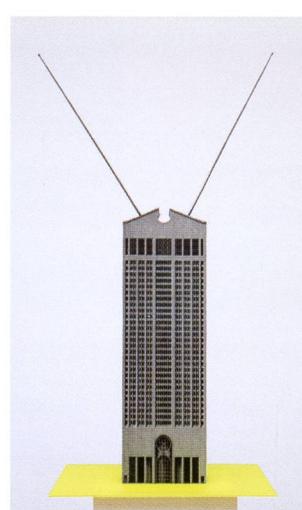


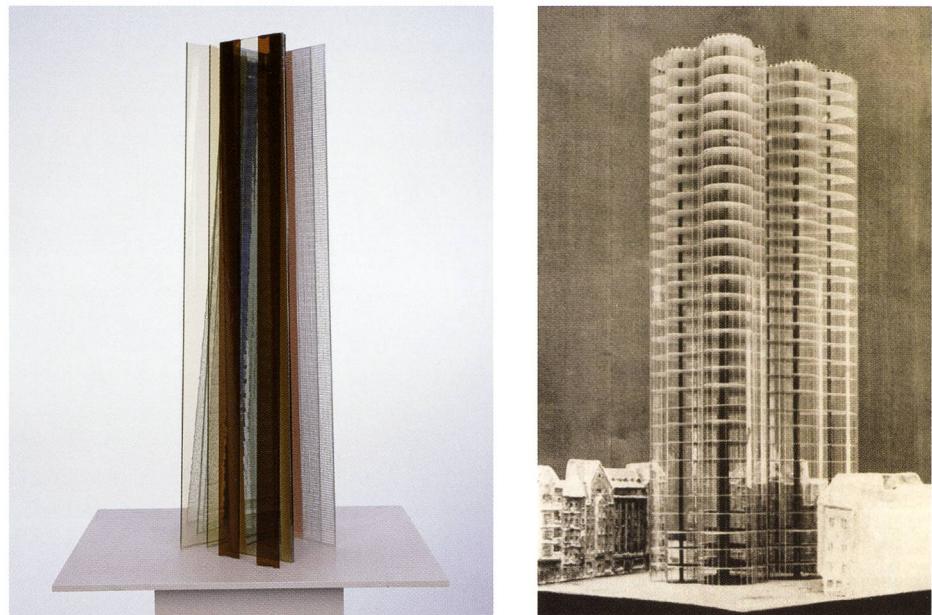
des moustaches à la Joconde, l'image d'une machine à coudre des années 1930 ou d'une vieille et monstrueuse radio¹⁵ que lui inspire la vision du siège d'AT&T de Johnson, au sommet duquel elle imagine planter deux immenses antennes – geste qui n'a rien de surprenant au regard des antennes qui surmontent les édifices mythiques que sont l'Empire State Building, le Chrysler Building et le World Trade Center. Le fait que ce gratte-ciel soit devenu emblématique du postmodernisme à cause de ses portiques et de son fronton classique achevé par un demi-cercle, creux dans lequel Genzken avait même songé enfilier quelque chose, est significatif pour comprendre comment Genzken tente d'anéantir par l'ironie l'action de ceux qui, comme Johnson, ont transformé l'architecture en un jeu métaphorique provocateur de restauration de l'antique contre le moderne. En 1984, Madelon Vriesendorp s'était également emparée de l'immeuble AT&T dans un tableau pour dénoncer dans une reconfiguration ironique le déclin postmoderne de l'architecture.

Genzken développe de nombreux aspects de la série *Fuck the Bauhaus* dans une autre série semblable consacrée à sa ville européenne de prédilection : Berlin. Mais les œuvres sont ici animées d'un esprit de régularité et de précision qui semble presque dénoter la nostalgie d'un rationalisme perdu.

Les projets visionnaires de Mies van der Rohe pour les gratte-ciel de Berlin, les recherches du Bauhaus réalisées par Moholy-Nagy sur les reflets de matériaux tels que le plastique, le verre et le métal, et sa fascination immédiate pour les gratte-ciel de Chicago et de New York ont conduit Genzken à imaginer un Berlin fantastique qui, aux antipodes du Berlin néoclassique de Schinkel et de celui qu'elle avait documenté dans son *Berlin, 1973*, prend désormais vie dans des reflets lumineux, des

Isa Genzken, *Fuck the Bauhaus* (New Buildings for New York), AC Project Room et projet d'installation à réaliser sur le AT&T Corporate Headquarters, New York, 2000.



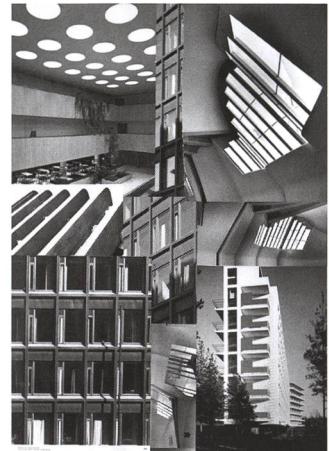


Isa Genzken, New Buildings for Berlin (Details), 2004 et Ludwig Mies van der Rohe, projet pour un gratte-ciel en verre, 1922.

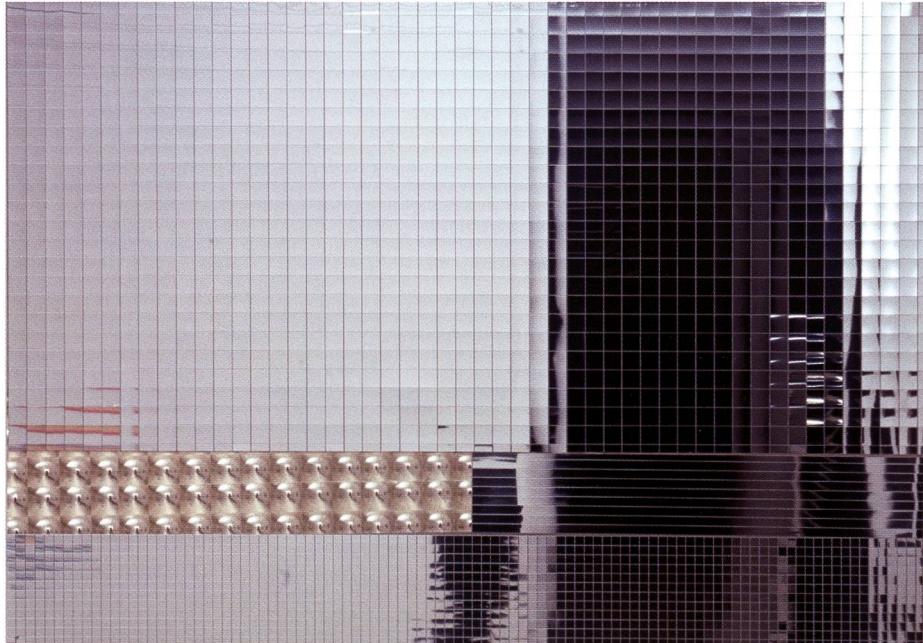
transparences, des scintillements chromatiques et des textures changeantes, sur fond d'une critique personnelle de la construction contemporaine des tours sorties de terre sur la Potsdamer Platz, celles d'Arata Isozaki, Hans Kollhoff, Renzo Piano. C'est ainsi qu'entre 2001 et 2004 prend corps la série de sculptures *New Buildings for Berlin*, montées sur des socles identiques¹⁶, à cette différence près que toutes les œuvres ont ici la même hauteur (environ 2,25 mètres). En définissant la taille du socle, Genzken reproduit toujours la vision urbaine que l'on aurait depuis la fenêtre d'un immeuble berlinois de hauteur traditionnelle, alors qu'en exposant les sculptures alignées, comme à la Biennale d'Istanbul de 2001, elle crée l'image d'une allée Karl Marx monumentale et moderniste. Verres transparents, colorés et dépolis, miroirs, feuilles et rubans adhésifs : tels sont les matériaux découpés en longues bandes verticales, puis collés au silicone pour former des faisceaux toujours ouverts, des bandes polychromes de lumière et de reflets évoquant des gratte-ciel qui apparaissent tantôt comme des pétales de rose, tantôt fermés comme un mur-rideau. Mais, plus que des maquettes de gratte-ciel, les œuvres de *New Buildings for Berlin* sont des cristallisations de visions dynamiques comme celles des séquences de *Chicago Drive*, comme si Genzken, à la manière de Moholy-Nagy, cherchait à créer une *Vision in Motion* où les matériaux de ses sculptures feraient l'effet de la perception du flux vital et dynamique de la métropole – non des «buildings», mais plutôt des aperçus fugitifs du Berlin à venir. Il ne fait toutefois aucun doute qu'entre la série de New York et celle de Berlin, Genzken tente d'indiquer une voie pour retrouver cette rigueur de la construction artistique qui constituait l'essence de la didactique la plus aboutie du Bauhaus et de la leçon de Mies van der Rohe. En ce sens, en substituant aux coquillages ornementaux des scintillements abstraits, elle interprète la différence d'esprit des cultures créatives des deux métropoles, Berlin et New York.

Sa connaissance et son amour de l'architecture transparaissent également dans la série de 2001, *Architekturcollage*, que l'on peut subdiviser selon les critères utilisés pour coller les découpages de photographies de réalisations architecturales du XIX^e siècle et contemporaines. Avec ces collages, Genzken semble chercher à obtenir l'illusion d'une vue de la ville, parfois en recouvrant en bandes verticales les photos d'architecture post-moderne pour créer de nouveaux gratte-ciel, parfois en assemblant des photos savamment recadrées en bandes pour produire une vision kaléidoscopique, et parfois encore en montant ses clichés plus librement.

Le mur-rideau devient pour elle la métaphore d'une société qui se reflète dans les caractéristiques techniques de ce système d'enveloppe. C'est le point de départ de la série de 2001-2002 *Soziale Fassaden* [Façades sociales], grands pans de murs-rideaux conçus pour représenter la société dans toutes ses nuances et les individus évoluant librement dans un espace ouvert¹⁷. Les *Soziale Fassaden* jouent sur le thème du reflet, matérialisé par des montages de surfaces polies de verre, de plastique et de métal toujours dessinées en trames fines, alors que des bandes de ruban adhésif coloré forment des décorations linéaires ressemblant à des moulures architecturales. L'artiste manipule habilement ces écrans en forme de mur-rideau investis d'un pouvoir cinématographique, qui peuvent en permanence projeter le long des rues les scènes du fourmillement de la vie urbaine, pour en faire des tableaux vivants¹⁸. Les *Soziale Fassaden*, comme les *New Buildings for Berlin*, sont aussi une apologie de ces gratte-ciel américains dont les murs-rideaux avaient fasciné Genzken dès son premier séjour aux Etats-Unis, par leur capacité à amplifier la congestion urbaine. Le caractère social annoncé dans le titre des œuvres tient précisément au pouvoir créatif du mur-rideau.



Isa Genzken, *Architekturcollage*, 2001 et *Soziale Fassade*, 2002.





Isa Genzken, *Ground Zero*,
Hauser & Wirth, Londres, 2008.

Accrochées aux murs des galeries, les *Soziale Fassaden* deviennent des tableaux dans lesquels se reflètent les visiteurs, comme dans les *Quadri specchianti* [tableaux-miroirs] de Michelangelo Pistoletto. Ici, cependant, l'image des spectateurs se dissout dans l'abstrait, décomposée par le quadrillage de la trame, comme dans des œuvres post-de Stijl et post-Bauhaus, ou comme dans un *Abstract Painting* de Gerhard Richter où la figure réelle s'estompe, rejetant le réalisme Renaissance de Pistoletto.

L'attentat du 11 septembre 2001 contre les tours jumelles du World Trade Center survient au moment où Genzken passe des œuvres pour New York à celles pour Berlin. La construction du complexe du World Trade Center, sur les plans de Daniel Libeskind, et du mémorial de Ground Zero, évoquant les deux gratte-ciel de Yamasaki, inspire à Genzken une nouvelle série de sept sculptures, intitulée *Ground Zero*, qui sera exposée à Londres en 2008 et qui, une fois de plus, prend l'aspect d'une critique des ouvrages en cours de réalisation (*Empire/Vampire III*, 13, de 2004, est déjà un hommage à l'œuvre de Yamasaki)¹⁹. Contrairement aux *New Buildings* pour New York et Berlin, ces sept sculptures, réalisées à partir de matériaux recyclés, en clin d'œil à l'art le plus purement américain des années 1950 et 1960, sont des maquettes étudiées avec des ingénieurs dans l'optique d'en faire des gratte-ciel fantastiques et des édifices à bâtir sur le lieu de l'attentat transformé en parc de promenade, chacune revêtant des fonctions symboliques et vitales – un hôpital, un parking, une discothèque, un centre commercial, un

mémorial, une église –, mais témoignant toutes d'une volonté d'ériger sur ce site des figures polychromes joyeuses, afin de rendre, avec le parc, son âme créative à Manhattan plutôt que de commémorer le crime dans la gravité du deuil. Le photomontage du skyline en noir et blanc de New York dominé par une incrustation en couleur des sculptures de Genzken fournit une idée de l'effet que ses gratte-ciel auraient produit. «Ce qu'il manque» dans la reconstruction des architectes est l'idée que propose Genzken dans un style éminemment Pop, de donner à chaque bâtiment un caractère propre, identifiable au choix des pièces de l'assemblage : le gratte-ciel de l'hôpital, rappelant un médecin en blouse chirurgicale, est couronné d'un bouquet de fleurs tel que l'on en porte généralement lorsque l'on va rendre visite à un malade ; à la base, des verres disposés sur un chariot symbolisent des médicaments à prendre. Désormais, sans renoncer à sa dimension sociale, l'abstraction constructiviste «topical» des *New Buildings* laisse place à un message qui cherche à susciter des réactions aux attentats et à la guerre, à une intensité figurative qui transforme les œuvres en monuments aisément compréhensibles par la communauté. L'architecture renoue ainsi avec sa nature fondamentalement «sociale», sans nostalgie pour ses figures historiques les plus célèbres.

Notes

Le texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ Pour une étude approfondie des recherches de certains artistes contemporains sur la modernité, voir: AA.VV., *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone, 2009 (catalogue d'exposition, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 23 septembre – 17 janvier 2010). Pour les expériences réalisées par les artistes allemands après la chute du mur de Berlin, voir: Sabine Eckmann (dir.), *Reality Bites. Making Avant-garde Art in Post-Wall Germany*, Hatje Cantz, Berlin, 2007 (catalogue d'exposition, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, 9 février – 29 avril 2007).

² Sur l'œuvre d'Isa Genzken, voir notamment: Beatrix Ruf (dir.), *Isa Genzken*, Kunsthalle, Zurich, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2003 (catalogue d'exposition, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 22 septembre 2002 – 5 janvier 2003;

Kunsthalle Zurich, 22 mars 2003 – 25 mai 2003); Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken*, Phaidon, Londres, 2006; AA.VV., *Isa Genzken: Open Sesam!*, Museum Ludwig, Whitechapel Gallery, Koenig Books, Londres, 2009 (catalogue d'exposition, Whitechapel, Londres, 5 avril – 21 juin 2009); Sabine Breitwieser, Laura Hoptman, Michael Darling, Jeffrey Grove (dir.), *Isa Genzken Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 2013 (catalogue d'exposition, MoMA, New York, 23 novembre 2013 – 10 mars 2014); Benjamin H. D. Buchloh, *Isa Genzken Early Works*, Galerie Buchholz, Berlin, 2014 (catalogue d'exposition, Galerie Buchholz, Berlin, 8 mars – 20 avril 2013); Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, October Files*, n°17, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) et Londres, 2015.

³ Diedrich Diederichsen, entretien avec Isa Genzken, dans Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., p. 18.

⁴ Pour une analyse des liens entre le travail d'Isa Genzken et celui d'autres artistes, voir Benjamin H. D. Buchloh, «Isa Genzken: The Fragment as Model», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken*, op. cit., pp. 13-31.

⁵ Voir la réédition de son livre d'artiste, Isa Genzken, *Berlin*, 1973, Galerie Buchholz, Cologne, 2013. Voir aussi Benjamin H. D. Buchloh, «Isa Genzken: Fuck the Bauhaus. Architecture, Design and Photography in Reverse», in Benjamin H. D. Buchloh, *Isa Genzken Early Works*, op. cit., pp. 5-13.

⁶ «Public Art Fund Talks: Isa Genzken, Randy Kennedy, Daniel Buchholz, and Nicholas Baume», <https://www.youtube.com/watch?v=6vLK4XD5fHM>, consulté le 17 août 2017.

⁷ Voir la réédition de son livre d'artiste, Isa Genzken, *I Love New York, Crazy City*, Les presses du réel, Dijon, 2006. Genzken envisageait ce livre comme un guide de New York. Yve-Alain Bois souligne qu'au fil de ces pages, l'artiste accumule des images et des fragments de papier recyclés, qu'elle



agence selon un goût que n'aurait pas renié Kurt Schwitters, artiste qu'elle admire ; voir Yve-Alain Bois, «The Bum and the Architect», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, (pp.163-182), p.165. Voir aussi Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, p.73.

⁸ Voir : Paul Groot (dir.), *Isa Genzken*, Galerie Fred Jahn, Munich, 1987 (catalogue d'exposition, Galerie Fred Jahn, Munich, 31 janvier – 1 mars 1986).

⁹ En 1968, Bruce Nauman avait exécuté le célèbre moulage en béton de l'espace sous la chaise de son atelier et organisé l'installation *6 Day Week: 6 Sound Problems* à la galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, du 10 juillet au 8 août. Cinq ans plus tard, du 10 juillet au 4 août 1973, Genzken présentait sa performance *Two Exercises*, fondée sur les *Instructions for a Mental Exercise* écrites la même année par Nauman. Voir : Isa Genzken, *Two Exercises*, 1973, repris dans Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, pp.1-6.

¹⁰ Voir Benjamin H. D. Buchloh, «Isa Genzken: The Fragment as Model», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, pp.14-31 ; Dieter Schwarz, «World Band Receiver», in Klaus Honnef, Dieter Schwarz, Jan van Adrichem (dir.), *Isa Genzken*, Silke Schreiber, Munich,

1988 (catalogue d'exposition, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 20 octobre – 27 novembre 1988; Kunstmuseum, Winterthur, 22 janvier – 19 mars 1989; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 30 avril – 18 juin 1989), pp.75-91.

¹¹ Genzken découvre le plâtre en 1983 dans le laboratoire de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, qu'elle fréquente pour se familiariser avec le matériau.

¹² Isa Genzken, «A Conversation with Wolfgang Tillmans», repris dans Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, (pp.99-110), pp.99-100.

¹³ Diedrich Diederichsen, entretien avec Isa Genzken, in Alex Farquharson, Diedrich Diederichsen, Sabine Breitwieser (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, p.11.

¹⁴ Voir, à titre indicatif, Rem Koolhaas, «Européens prenez garde ! Dalí et Le Corbusier conquièrent New York», in *New York Délice, un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002 (pp.235-282). [Edition originale, 1978].

¹⁵ Voir : «Public Art Fund Talks: Isa Genzken, Randy Kennedy, Daniel Buchholz, and Nicholas Baume», <https://www.youtube.com/watch?v=6vLK4XD5fHM>, consulté le 17 août 2017.

¹⁶ Lisa Lee souligne les liens existants entre les *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire et la série *New Buildings for Berlin* (voir Lisa Lee, «Make Life Beautiful! The Diabolic in the Work of Isa Genzken», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, pp.125-146, p.132).

¹⁷ Voir : Susanne Gaensheimer (dir.), *Soziale Fassaden u.a. Farbe und Oberfläche in der Gegenwartskunst*, Minerva, Munich, 2003 (catalogue d'exposition Städtische Galerie, Lenbachhaus, 7 juin - 17 août 2003).

¹⁸ Voir aussi à ce propos l'installation *Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein*, présentée par Isa Genzken et Wolfgang Tillmans au musée Ludwig de Cologne (Cf. Kasper König, Michael Krajewski (dir.), AC: *Isa Genzken / Wolfgang Tillmans. Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein*, Museum Ludwig, Cologne, 2001).

¹⁹ La série comporte sept œuvres, intitulées respectivement : *Memorial, Tower, Church, Osama Fashion Store, Hospital, Car Park, Disco "Soon", Light*. Voir : *Isa Genzken: Ground Zero*, Steidl Hauser & Wirth, Göttingen, 2008 (catalogue d'exposition, Hauser & Wirth, Londres, 3 avril – 17 mai 2008). Voir aussi : Yve-Alain Bois, «The Bum and the Architect», in Lisa Lee (dir.), *Isa Genzken, op. cit.*, pp.163-182.

Isa Genzken, photomontage de la silhouette de New York avec des photographies en couleur des sculptures de la série *Ground Zero*.

Représentation(s)