

**Cahier de la Classe des Beaux-Arts n°253**  
**Imprimé à l'occasion de l'exposition Faux Jour**  
**de Yul Tomatala à la Salle Crosnier**

**Vernissage le 13 mars 2025 à 18 h**  
**Exposition du 14 mars 2025 au 12 avril 2025**  
**du mardi au vendredi de 15 h à 19 h et le samedi de 14 h à 18 h**  
**Rencontre avec l'artiste le jeudi 20 mars à 18 h**

**Société des Arts de Genève**  
**Classe des Beaux-Arts, Salle Crosnier**

**Palais de l'Athénée**  
**Rue de l'Athénée 2**  
**1205 Genève**

**T +41 22 310 41 02**  
**E [info@societedesarts.ch](mailto:info@societedesarts.ch)**  
**W [societedesarts.ch](http://societedesarts.ch)**

[yultomatala.ch](http://yultomatala.ch)

En fait, depuis l'enclos des origines, la notion de limite a subi des mutations qui concernent à la fois la façade et le vis-à-vis. De la palissade à l'écran, en passant par l'enceinte de pierre du rempart, la *surface-limite* n'a cessé d'enregistrer des transformations, perceptibles ou imperceptibles, dont la dernière est probablement celle de *l'interface*. Il convient donc d'aborder la question de l'accès à la Cité d'une manière nouvelle : l'agglomération métropolitaine possède-t-elle encore une façade ?... *A quel moment la ville nous fait-elle face ?...* L'expression populaire « aller en ville » qui a remplacé celle du siècle dernier « aller à la ville » traduit pour le moins une incertitude quant au face-



*Logan Airport: A World-Class Upgrade for the Twenty-first Century*  
—Late-Twentieth Century Billboard

Rabbit is the new beef . . . Because we abhor the utilitarian, we have condemned ourselves to a lifelong immersion in the arbitrary . . . LAX: welcoming—possibly flesh-eating—orchids at the check-in counter . . . “Identity” is the new junk food for the dispossessed, globalization’s fodder for the disenfranchised . . . If space-junk is the human debris that litters the universe, Junk-Space is the residue mankind leaves on the planet. The built (more about that later) product of modernization is not modern architecture but Junkspace. Junkspace is what remains after modernization has run its course, or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout. Modernization had a rational program: to share the blessings of science, universally. Junkspace is its apotheosis, or meltdown . . . Although its individual parts are the outcome of brilliant inventions, lucidly planned by human intelligence, boosted by infinite computation, their sum spells the end of Enlightenment, its resurrection as farce, a low-grade purgatory . . . Junkspace is the sum total of our current achievement; we have built more than did all previous generations put together, but somehow we do not register on the same scales. We do not leave pyramids. According to a new gospel of ugliness, there is already more Junkspace under construction in the twenty-first century than has survived from the twentieth . . . It was a mistake to invent modern architecture for the twentieth century. Architecture disappeared in the twentieth century; we have been reading a footnote under a microscope hoping it would turn into a novel; our concern for the masses has blinded us to People’s Architecture. Junkspace seems an aberration, but it is the essence, the main thing. . . the product of an encounter between escalator and air-conditioning, conceived in an incubator of Sheetrock (all three missing from the history books). Continuity is the essence of Junkspace; it exploits any invention that enables expansion, deploys the infrastructure of seamlessness: escalator, air-conditioning, sprinkler, fire shutter, hot-air curtain . . . It is always interior, so extensive that you rarely perceive limits; it promotes disorientation by any means (mirror, polish, echo) . . . Junkspace is



sealed, held together not by structure but by skin, like a bubble. Gravity has remained constant, resisted by the same arsenal since the beginning of time; but air-conditioning—invisible medium, therefore unnoticed—has truly revolutionized architecture. Air-conditioning has launched the endless building. If architecture separates buildings, air-conditioning unites them. Air-conditioning has dictated mutant regimes of organization and coexistence that leave architecture behind. A single shopping center is now the work of generations of space planners, repairmen, and fixers, like in the Middle Ages; air-conditioning sustains our cathedrals. (All architects may unwittingly be working on the same building, so far separate, but with hidden receptors that will eventually make it cohere.) Because it costs money, is no longer free, conditioned space inevitably becomes conditional space; sooner or later all conditional space turns into Junkspace . . . When we think about space, we have only looked at its containers. As if space itself is invisible, all theory for the production of space is based on an obsessive preoccupation with its opposite: substance and objects, i.e., architecture. Architects could never explain space; Junkspace is our punishment for their mystifications. O.K., let's talk about space then. The beauty of airports, especially after each upgrade. The luster of renovations. The subtlety of the shopping center. Let's explore public space, discover casinos, spend time in theme parks . . . Junkspace is the body double of space, a territory of impaired vision, limited expectation, reduced earnestness. Junkspace is a Bermuda Triangle of concepts, an abandoned petri dish: it cancels distinctions, undermines resolve, confuses intention with realization. It replaces hierarchy with accumulation, composition with addition. More and more, more is more. Junkspace is overripe and undernourishing at the same time, a colossal security blanket that covers the earth in a stranglehold of seduction . . . Junkspace is like being condemned to a perpetual Jacuzzi with millions of your best friends . . . A fuzzy empire of blur, it fuses high and low, public and private, straight and bent, bloated and starved to offer a seamless patchwork of the permanently disjointed. Seemingly an apotheosis, spatially grandiose, the effect of its richness is a terminal hollowness, a vicious parody of ambition that systematically erodes the credibility of building, possibly forever . . . Space was created by piling matter on top of matter, cemented to form a solid new whole. Junkspace is additive, layered, and lightweight, not articulated in different parts but subdivided, quartered the way a carcass is torn apart—individual chunks severed from a universal condition. There are no walls, only partitions, shimmering membranes frequently covered in mirror or gold. Structure groans invisibly underneath decoration, or worse, has become ornamental; small, shiny, space frames support nominal loads, or huge beams deliver cyclopic burdens to unsuspecting destinations . . . The arch, once the workhorse of structures, has become the depleted emblem of "community," welcoming an infinity of virtual populations to nonexistent theres. Where it is absent, it is simply applied—mostly in stucco—as ornamental afterthought on hurriedly erected superblocks. Junkspace's iconography is 13 percent Roman, 8 percent Bauhaus and 7 percent Disney (neck and neck), 3 percent Art Nouveau, followed

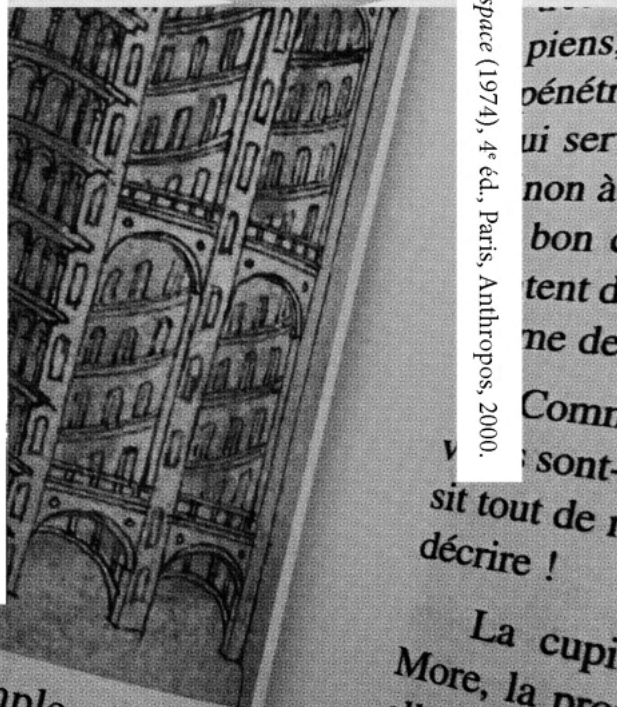
closely by Mayan . . . Like a substance that could have condensed in any other form, Junkspace is a domain of feigned, simulated order, a kingdom of morphing. Its specific configuration is as fortuitous as the geometry of a snowflake. Patterns imply repetition or ultimately decipherable rules; Junkspace is beyond measure, beyond code . . . Because it cannot be grasped, Junkspace cannot be remembered. It is flamboyant yet unmemorable, like a screen saver; its refusal to freeze ensures instant amnesia. Junkspace does not pretend to create perfection, only interest. Its geometries are unimaginable, only makeable. Although strictly nonarchitectural, it tends to the vaulted, to the Dome. Some sections seem to be devoted to utter inertness, others in perpetual rhetorical turmoil: the deadest resides next to the most hysterical. Themes cast a pall of arrested development over interiors as big as the Pantheon, spawning stillbirths in every corner. The aesthetic is Byzantine, gorgeous, and dark, splintered into thousands of shards, all visible at the same time: a quasi-panoptical universe in which all contents rearrange themselves in split seconds around the dizzy eye of the beholder. Murals used to show idols; Junkspace's modules are dimensioned to carry brands; myths can be shared, brands husband aura at the mercy of focus groups. Brands in Junkspace perform the same role as black holes in the universe: they are essences through which meaning disappears . . . The shiniest surfaces in the history of mankind reflect humanity at its most casual. The more we inhabit the palatial, the more we seem to dress down. A stringent dress code—last spasm of etiquette?—governs access to Junkspace: shorts, sneakers, sandals, shell suit, fleece, jeans, parka, backpack. As if the People suddenly accessed the private quarters of a dictator, Junkspace is best enjoyed in a state of postrevolutionary gawking. Polarities have merged—there is nothing left between desolation and frenzy. Neon signifies both the old and the new; interiors refer to the Stone and Space Age at the same time. Like the deactivated virus in an inoculation, Modern architecture remains essential, but only in its most sterile manifestation, High Tech (it seemed so dead only a decade ago!). It exposes what previous generations kept under wraps: structures emerge like springs from a mattress; exit stairs dangle in a didactic trapeze; probes thrust into space to deliver laboriously what is in fact omnipresent, free air; acres of glass hang from spidery cables, tautly stretched skins enclose flaccid nonevents. Transparency only reveals everything in which you cannot partake. At the stroke of midnight it all may revert to Taiwanese Gothic; in three years it may segue into Nigerian Sixties, Norwegian Chalet, or default Christian. Earthlings now live in a kindergarten grotesque . . . Junkspace thrives on design, but design dies in Junkspace. There is no form, only proliferation . . . Regurgitation is the new creativity; instead of creation, we honor, cherish, and embrace manipulation . . . Superstrings of graphics, transplanted emblems of franchise and sparkling infrastructures of light, LEDs, and video describe an authorless world beyond anyone's claim, always unique, utterly unpredictable, yet intensely familiar.



Quel terrain de départ choisir pour la recherche théorique qui éluciderait cette situation en la surmontant? La philosophie? Non, car « partie prenante » et « parti-pris » dans la situation. Les philosophes ont contribué à creuser l'abîme, en élaborant les représentations abstraites (métaphysiques) de l'espace, entre autres l'espace cartésien, la « res extensa » absolue, infinie, attribut divin saisi d'une seule intuition parce qu'homogène (isotrope). On peut d'autant plus le regretter que la philosophie à ses débuts entretenait d'étroits rapports avec l'espace « réel », celui de la cité grecque, liaison rompue par la suite. Cette remarque n'interdit pas le recours à la philosophie, à ses concepts et conceptions. Elle interdit d'en partir. La littérature? Pourquoi pas? Les écrivains ont beaucoup décrit, notamment les lieux et les sites. Mais de quels *textes*? Pourquoi ceux-ci plutôt que ceux-là? Céline emploie fort bien le discours quotidien pour dire l'espace parisien, les banlieues, l'Afrique. Platon dans le *Critias* et ailleurs a merveilleusement décrit l'espace cosmique et celui de la cité, image du cosmos. Quincey, inspiré, poursuivant dans les rues de Londres l'ombre de la femme rêvée, ou Baudelaire dans ses *Tableaux parisiens*, ont aussi bien parlé de l'espace urbain que Victor Hugo ou Lautréamont. Dès que l'analyse cherche l'espace dans les textes littéraires, elle le découvre partout et de toutes parts : inclus, décrit, projeté, rêvé, spéculé. De quels textes considérés comme privilégiés pourrait partir une analyse « textuelle »? Puisqu'il s'agit de l'espace socialement « réel », l'architecture et les textes la concernant seraient plus indiqués que la littérature, au départ. Mais qu'est-ce que l'architecture? Pour la définir, il faut avoir déjà analysé, puis exposé l'espace.

Ne pourrait-on partir de notions scientifiques *générales*, aussi générales que celle de texte, par exemple celles d'information et de communication, de message et de code, d'ensemble de signes, notions en cours d'élaboration? Mais l'analyse de l'espace risquerait alors de s'enfermer dans une spécialité, ce qui ne rendrait pas compte des dissociations,

ce qui les aggraverait. Ne reste que l'appel à des notions *universelles*, relevant apparemment de la philosophie, en ne rentrant dans aucune spécialité. De telles notions existent-elles? Ce que Hegel nommait l'*universel concret* a-t-il encore un sens? Il faudra le montrer. Dès maintenant, il est possible d'indiquer que les concepts de la *production* et du *produire* présentent l'universalité concrète réclamée. Élaborés par la philosophie, ils la débordent. Si telle science spécialisée, comme l'économie politique, les accapara pendant une période passée, ils échappèrent à cette usurpation. En reprenant le sens large qu'ils avaient dans certains textes de Marx, le *produire* et la *production* ont perdu quelque peu de la précision illusoire apportée par les économistes. Leur reprise, leur mise en action, n'ira pas sans difficultés. « Produire l'espace », ces mots étonnent : le schéma d'après lequel l'espace vide préexiste à ce qui l'occupe garde encore beaucoup de force. Quels espaces? Et qu'est-ce que « produire » en ce qui concerne l'espace? Il faudra passer de concepts élaborés, donc formalisés, à ce contenu sans tomber dans l'illustration et l'exemple, ces occasions de sophismes. C'est donc un *exposé* complet de ces concepts, et de leurs rapports, d'une part avec l'extrême abstraction formelle (l'espace logico-mathématique) et, de l'autre, avec le pratico-sensible et l'espace social, qu'il faudra donner; autrement traité, l'universel concret se dissociera et retombera dans ses moments selon Hegel : le *particulier* (ici les espaces sociaux décrits ou découpés), le *général* (le logique et le mathématique), le *singulier* (les « lieux » considérés comme naturels, dotés seulement d'une réalité physique et sensible).

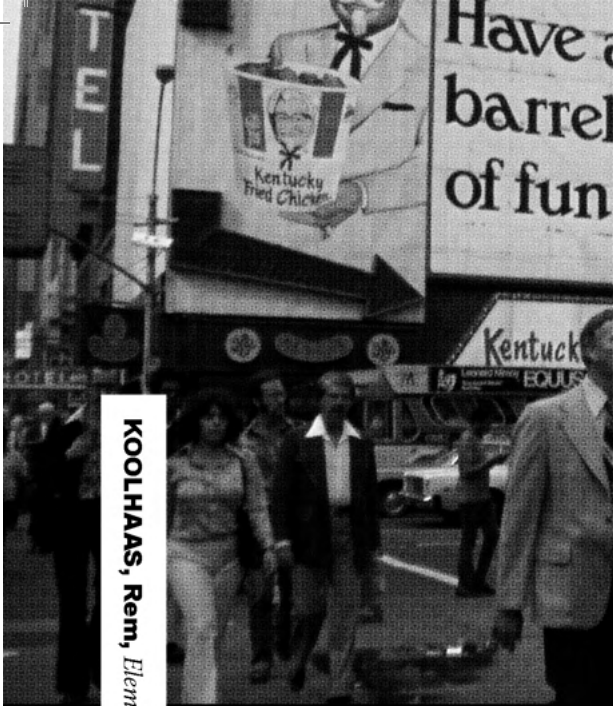


LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace* (1974), 4<sup>e</sup> éd., Paris, Anthropos, 2000.

Extrait du *Traité* dans lequel l'architecte Filatère exposait ses vues sur l'architecture de la cité idéale. Il est l'auteur des plans du grand temple de Mars.

Suivant l'exemple de Platon, Thomas More place sa ville rêvée au cœur d'une île. Mais à l'Atlantide.

La cupidité, More, la propose elle l'avait été répartition é.



KOOLHAAS, Rem, *Elements of Architecture* (2018), Köln, Taschen, 2018.

The introduction of cheap LEDs and DMX controllers in the 1980s initiated a third phase of the media façade, creating a culture of pixelated advertising, increasing in resolution exponentially every year. Increasingly inexpensive screens were making possible the omnipresence of animated media in buildings, both internally and as part of the envelope. As with the deployment of fluorescents on a large scale, LED pixelation has produced its own special set of effects. Toyo Ito's 1986 Tower of Winds, Yokohama, represents one of the earliest examples of what can be described as the "atmospheric" media façade. Ito's Tower appropriates the immediacy of animated signage and translates it over the entire building envelope. The animation of the envelope launched a paradigm shift in architecture marking the dissolution of volume into pure media.

Créé avec Scanner Pro

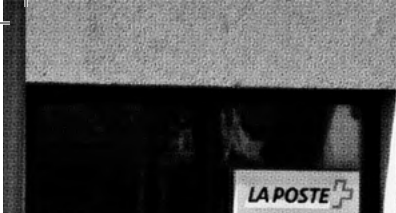
#### CHAPITRE 4

##### *La Jetée* de Chris Marker (1962)

s'ouvre sur un futur postapocalyptique où les êtres humains survivants, réfugiés sous les villes détruites dans d'étroits souterrains, vivent dans un exil permanent loin de la lumière du jour. Dans cet avenir proche, les autorités mènent des expérimentations désespérées pour tester des formes rudimentaires de voyage dans le temps censées pouvoir venir en aide à leurs existences assiégées. La crise naît en partie des pertes de mémoire, de l'amnésie qui affecte, à quelques exceptions près, tous les individus. Le personnage principal, sujet de ces expériences, a été choisi en raison de la ténacité qu'il met à se souvenir d'une certaine image du passé. Il est clair que *La Jetée* n'est pas un récit qui porte sur l'avenir, mais plutôt une méditation sur le présent, en l'occurrence celui du début des années 1960, dont Marker fait un portrait sombre, dans l'ombre portée des camps de la mort, de la dévastation de Hiroshima et de la torture en Algérie. À l'instar des œuvres contemporaines d'Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour*), de Jacques Rivette (*Paris nous appartient*), de Joseph Losey (*Les Damnés*), de Fritz Lang (*Le Diabolique Docteur Mabuse*), de Jacques Tourneur (*La Cible parfaite*) et de bien d'autres, la question du film semble être la suivante : comment peut-on rester humain devant la désolation de ce monde, quand les liens qui nous unissent ont été réduits à néant et quand des formes de rationalité malfaisantes sont si puissamment à la manœuvre ? Bien que la réponse de Marker demeure non formulée, *La Jetée*

réaffirme que l'imagination est indispensable à la survie collective. Pour Marker, cela implique un mélange de capacités visionnaires, à la fois celles de la mémoire et de la création, ce qui se traduit dans le film par l'image d'un personnage aveugle, aux yeux obturés. Bien que le film se compose essentiellement, du fait de son cadre narratif, d'images remémorées ou imaginées, l'une de ses prémisses originales réside dans cette figure de voyant dont les capacités visuelles normatives ont été désactivées dans des circonstances qui évoquent la torture et les expérimentations médicales inhumaines menées pendant la guerre et dans les années qui suivirent.

Marker mobilise ici l'idée d'une vision « intérieure » qui présuppose l'autonomie et l'autosuffisance d'un voyant. Dans *La Jetée*, la liberté subjective du voyant se trouve contrainte, et même en partie dirigée par la coercition extérieure qui définit sa situation, et l'extraordinaire opération de réminiscence (ou de création) d'images à laquelle il se livre se déroule dans une surimpression ambiguë entre un état de dénuement et de peur d'un côté, et le flux merveilleux d'une vie intérieure de l'autre. Il ne fait aucun doute que Marker est familier des grandes tentatives antérieures d'exploration de la rêverie et du rêve éveillé (on pense à Rousseau, Nerval, Proust, Bachelard et bien d'autres), mais la rêverie du personnage de *La Jetée* n'est pas la simple suspension aléatoire du soi dans un courant de conscience. Sa dérive d'une image à une autre est au contraire toujours contrebalancée par les exigences d'un présent catastrophique, par l'angoisse d'un état d'urgence et par l'action du biopouvoir qui lui arrache sa coopération mnémonique. Il se peut que Marker invoque ici le poète surréaliste Robert Desnos, connu pour sa capacité à se plonger dans des états de sommeil profond, des sortes de transe où des images de rêve se déversaient dans sa bouche pour en sortir sous forme verbale. Desnos le médiumnique, lui qui avait présenté dans les années 1930 une émission de radio sur les rêves, a connu un



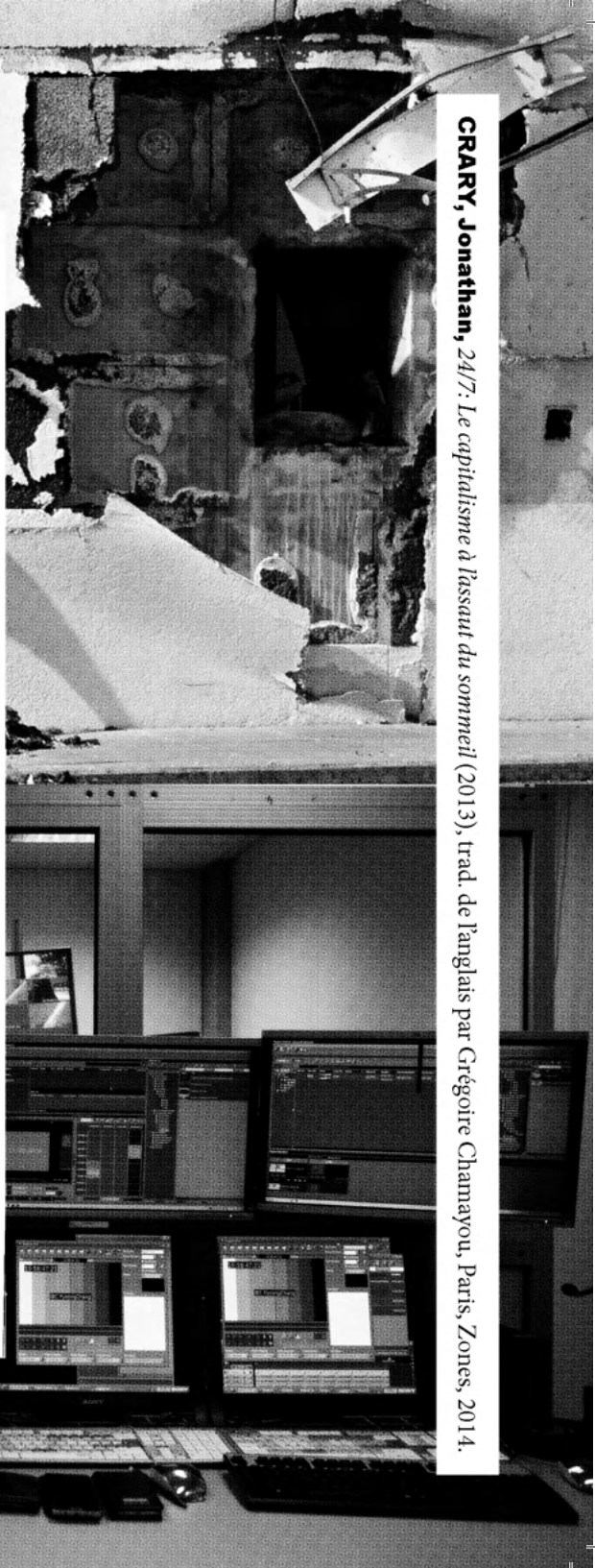
LA POSTE

24/7

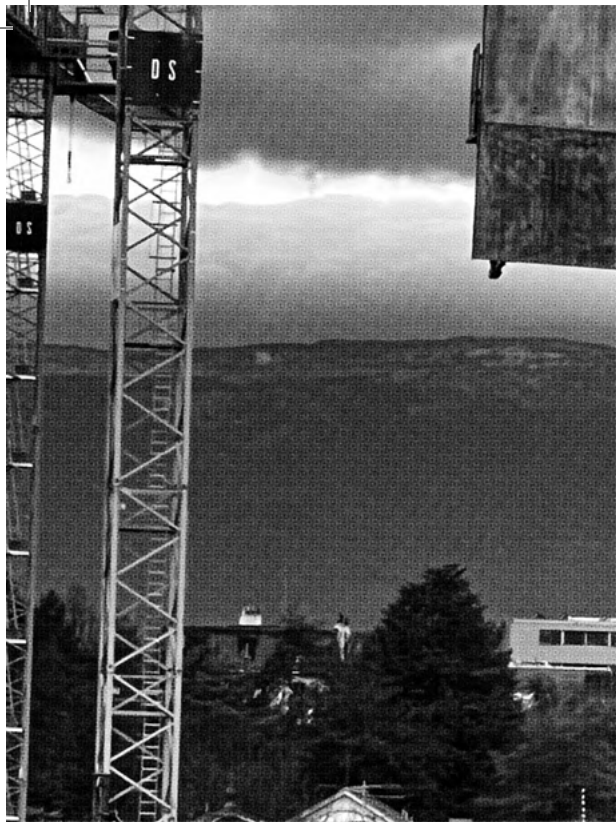
sort qui n'est pas sans rapport avec la situation du personnage au début de *La Jetée* : déporté à Auschwitz en 1944 et transféré vers d'autres camps, il mourut du typhus quelques jours après la fin de la guerre.

La richesse du film de Marker tient en très grande partie à la distanciation qu'il introduit entre la photographie et les notions empiriques de la réalité ou les modèles indexicaux du médium photographique. Une image est « réelle » affectivement, telle qu'elle est ressentie, à partir du moment où elle corrobore l'intensité d'un moment vécu ou remémoré. Lorsque par exemple le personnage éprouve ses premiers souvenirs (ou rêves) du passé, il n'y a pas la moindre équivoque concernant le statut ontologique de ces images qui s'engendrent à l'intérieur de lui : ce sont des oiseaux « réels », des enfants « réels », apparemment plus authentiques que l'environnement de cette prison souterraine. Marker travaille à un moment où, en France et ailleurs, monte la conscience des effets mortifères d'une culture standardisée et saturée d'images. En résistant aux contraintes et à l'administration technique du présent, *La Jetée* exprime la difficulté extrême en même temps que l'euphorie que suscite sa vocation centrale : « Imaginer un autre temps. » Marker avance la nécessité d'un tel projet visionnaire mais révèle aussi sa ténuité et peut-être son échec inévitable. Mais pour des années 1960 qui commençaient à peine et pour la génération qui venait, il localisait un moment utopique non pas dans le futur qui restait à construire, mais dans l'imbrication de la mémoire et du présent, dans l'inséparabilité vécue du sommeil et de la veille, du rêve et de la vie, dans un rêve de vie qui apparaissait alors comme l'inépuisable promesse d'un éveil.

105



CRARY, Jonathan, 24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil (2013), trad. de l'anglais par Grégoire Chamayou, Paris, Zones, 2014.



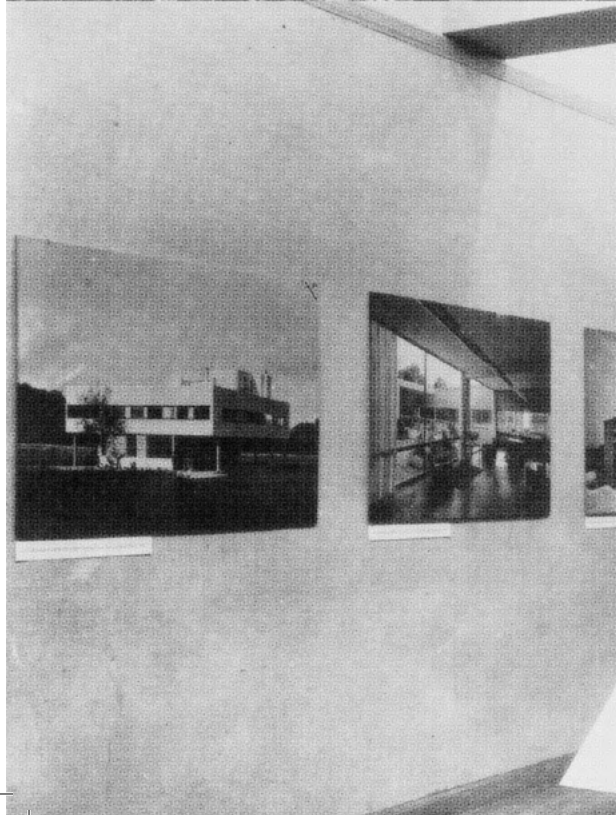
In film, light leaves its traces on the sensitive emulsion, imprinting on it permanent shadows. The manipulation of two realities—the superimposition of two stills, both *traces* of material realities—produces something that is already outside the logic of “realism.” Rather than *represent* reality, it *produces* a new reality.

Photography and cinema seem, on first reflection, to be “transparent” media. But that which is transparent, like the glass in our window, also reflects (as becomes evident at night) the interior and superimposes it onto our vision of the exterior. The glass functions as a mirror when the camera obscura is lit.

Freud hangs a framed mirror against the window of his studio, right next to his work table. As Marie-Odile Briot notes: “The mirror (the psyche) is in the same plane as the window. The reflection is also a self-portrait projected onto the outside world.”<sup>1</sup> Freud’s mirror, placed in the frontier that separates interior from exterior, undermines its status as a fixed limit. This is not without architectural consequences. The frontier is no longer a limit that separates, excludes, dissociates, a Cartesian limit; rather it is a figure, a convention, its aim is to permit a relation that has to be defined continuously. It is what Franco Rella would call a “shadow line.”<sup>2</sup>

The diffusion of photography coincides with the development of psychoanalysis. Between the two there is more than one relation. Benjamin writes that it is through photography that “one first learns of the optical unconscious, just as one learns of the drives of the unconscious through psychoanalysis.”<sup>3</sup> And Freud himself explicitly sees the relation between unconscious and conscious in terms of photography:

*Every mental process . . . exists to begin with in an unconscious stage or phase and it is only from there that the process passes over into the conscious phase, just as a photographic picture begins as a negative and only becomes a picture after being formed as a positive. Not every negative, however, necessarily becomes a positive; nor is it necessary that every unconscious mental process should turn into a conscious one.*<sup>4</sup>



The unconscious and the conscious, the invisible and the visible, like the negative enclosed within the camera and the print of the exterior developed from it, cannot be thought of independently of one another. Furthermore, both photography and the unconscious presuppose a new spatial model in which interior and exterior are no longer clear-cut divisions. In fact, photography represents a displacement of the model of the camera obscura, and with it, as Jonathan Crary notes, the figure of an "interiorized observer," a "privatized subject confined in a quasi-domestic space, cut off from a public exterior world," into a model in which the distinctions between interior and exterior, subject and object, are "irrevocably blurred."<sup>5</sup> Likewise, psychoanalysis forever complicates the relationship between inner psyche and its exterior manifestations. The simultaneous and interrelated arrival of psychoanalysis and photography marks the emergence of a different sense of space, indeed of a different architecture.



*Sigmund Freud's study, Berggasse 19, Vienna, 1938. Note the mirror in the window near his work table.*



**COLOMINA, Beatriz,** *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1996), Cambridge (MA), The MIT Press, coll. « The MIT Press », 1996.



4.30.08

Gcm 2300.18

004 + 1.00 m

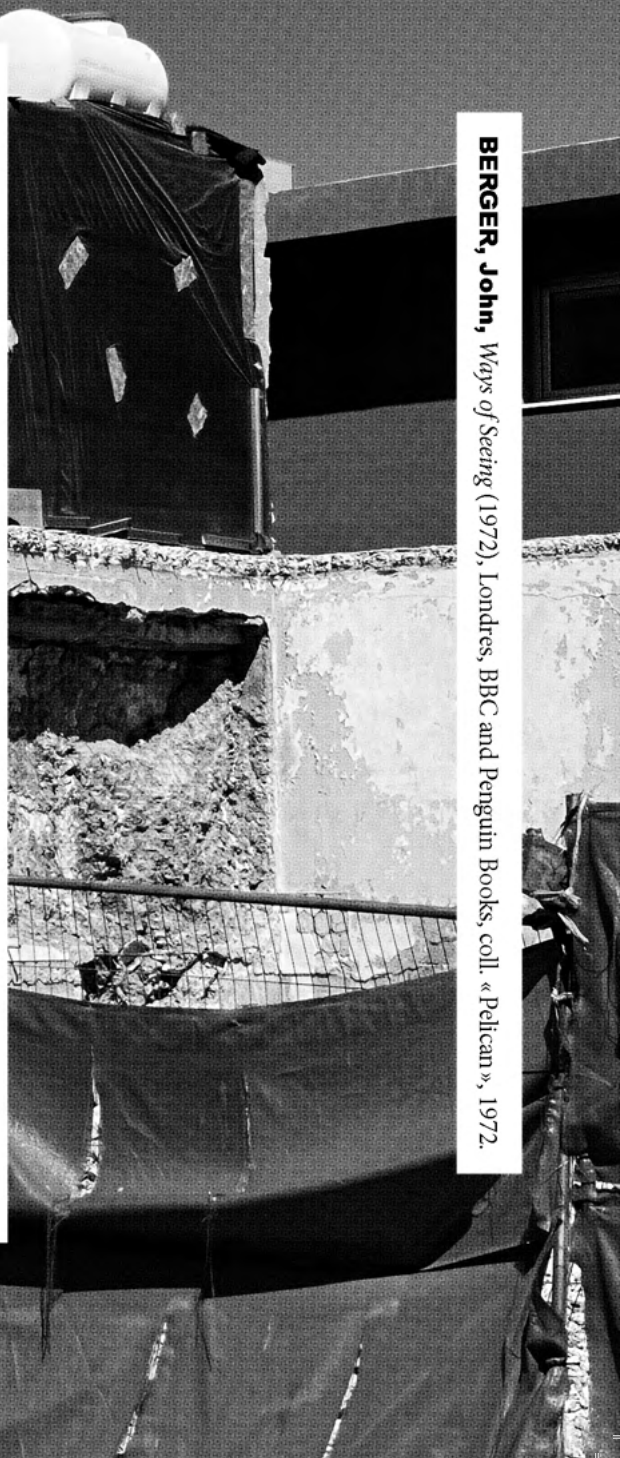
# 7



**In the cities in which we live, all of us see hundreds of publicity images every day of our lives. No other kind of image confronts us so frequently.**

**In no other form of society in history has there been such a concentration of images, such a density of visual messages.**

**One may remember or forget these messages but briefly one takes them in, and for a moment they stimulate the imagination by way of either memory or expectation. The publicity image belongs to the moment. We see it as we turn**





a page, as we turn a corner, as a vehicle passes us. Or we see it on a television screen whilst waiting for the commercial break to end. Publicity images also belong to the moment in the sense that they must be continually renewed and made up-to-date. Yet they never speak of the present. Often they refer to the past and always they speak of the future.



We are now so accustomed to being addressed by these images that we scarcely notice their total impact. A person may notice a particular image or piece of information because it corresponds to some particular interest he has. But we accept the total system of publicity images as we accept an element of climate. For example, the fact that these images belong to the moment but speak of the future produces a strange effect which has become so familiar that we scarcely notice it. Usually it is we who pass the image – walking, travelling, turning a page; on the tv screen it is somewhat different but even then we are theoretically the active agent – we can look away, turn down the sound, make some coffee. Yet despite this, one has the impression that publicity images are continually passing us, like express trains on their way to some distant terminus. We are static; they are dynamic – until the newspaper is thrown away, the television programme continues or the poster is posted over.

Publicity is usually explained and justified as a competitive medium which ultimately benefits the public (the

consumer) and the most efficient manufacturers – and thus the national economy. It is closely related to certain ideas about freedom: freedom of choice for the purchaser: freedom of enterprise for the manufacturer. The great hoardings and the publicity neons of the cities of capitalism are the immediate visible sign of 'The Free World'.



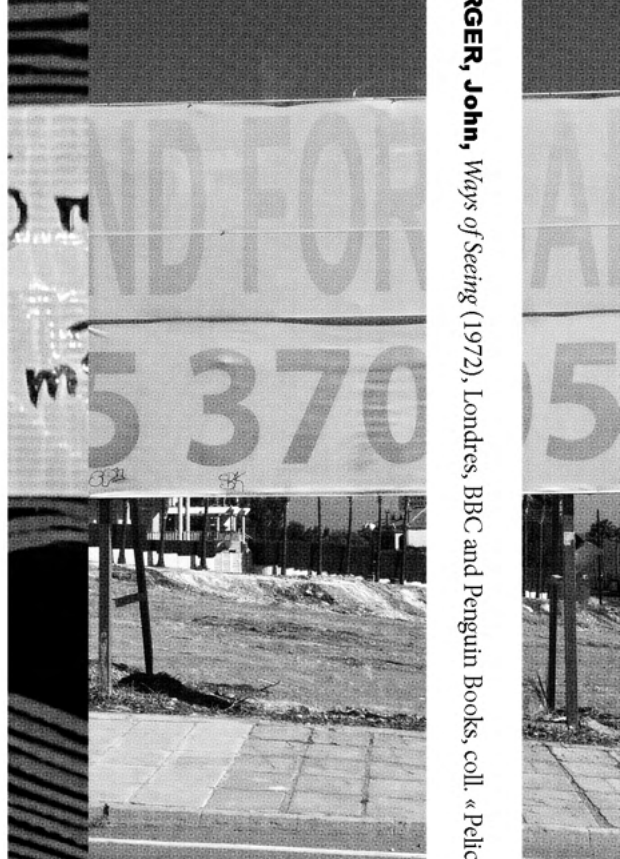
For many in Eastern Europe such images in the West sum up what they in the East lack. Publicity, it is thought, offers a free choice.

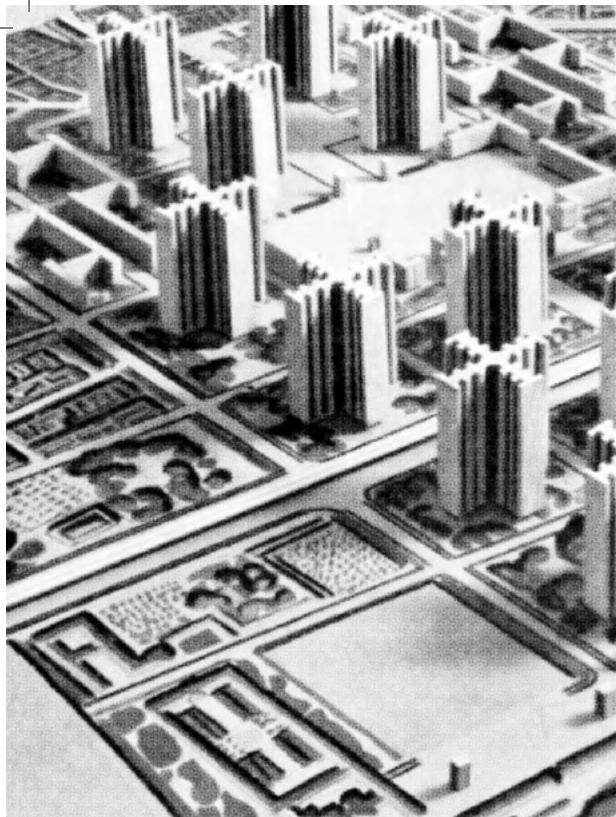
It is true that in publicity one brand of manufacture, one firm, competes with another; but it is also true that every publicity image confirms and enhances every other. Publicity is not merely an assembly of competing messages: it is a language in itself which is always being used to make the same general proposal. Within publicity, choices are offered between this cream and that cream, that car and this car, but publicity as a system only makes a single proposal.

It proposes to each of us that we transform ourselves, or our lives, by buying something more.

This more, it proposes, will make us in some way richer – even though we will be poorer by having spent our money.

Publicity persuades us of such a transformation by showing us people who have apparently been transformed and are, as a result, enviable. The state of being envied is what constitutes glamour. And publicity is the process of manufacturing glamour.





The modern media are war technology. They evolved from the technical revolution of the post-World War I years in much the same way as the vehicles of speed, automobiles and airplanes, had emerged from the prewar revolution.<sup>7</sup> The media were developed as part of the technology and instrumentation of war. What made possible the involvement of so many distant countries in World War I was communications, which bridged the distance between the battlefield and the places the news was being transmitted, between the fighting and the decision making. The battle of the Marne is said to have been won by *coups de téléphone*.<sup>8</sup> The classic accounts of World War I explain the significant role of propaganda built up among nations, especially through the medium of the newspaper. After the war, this technology was gradually domesticated. Just as regular airline services were being established throughout Europe at the beginning of the twenties, radios and telecommunications had become household items.

In contrast to the amount of attention that has been focused on Le Corbusier's architecture in relation to the culture of the "machine age,"<sup>9</sup> very little has been paid to its relation to the new means of communication, the relation of architecture to the culture of the consumer age. Ironically, the very idea of the "machine age," which served the period as a symbolic concept, was largely induced by the advertising industry.<sup>10</sup> Architecture's relationship to the mechanisms of that industry needs to be analyzed in order to establish architecture's role in that period.

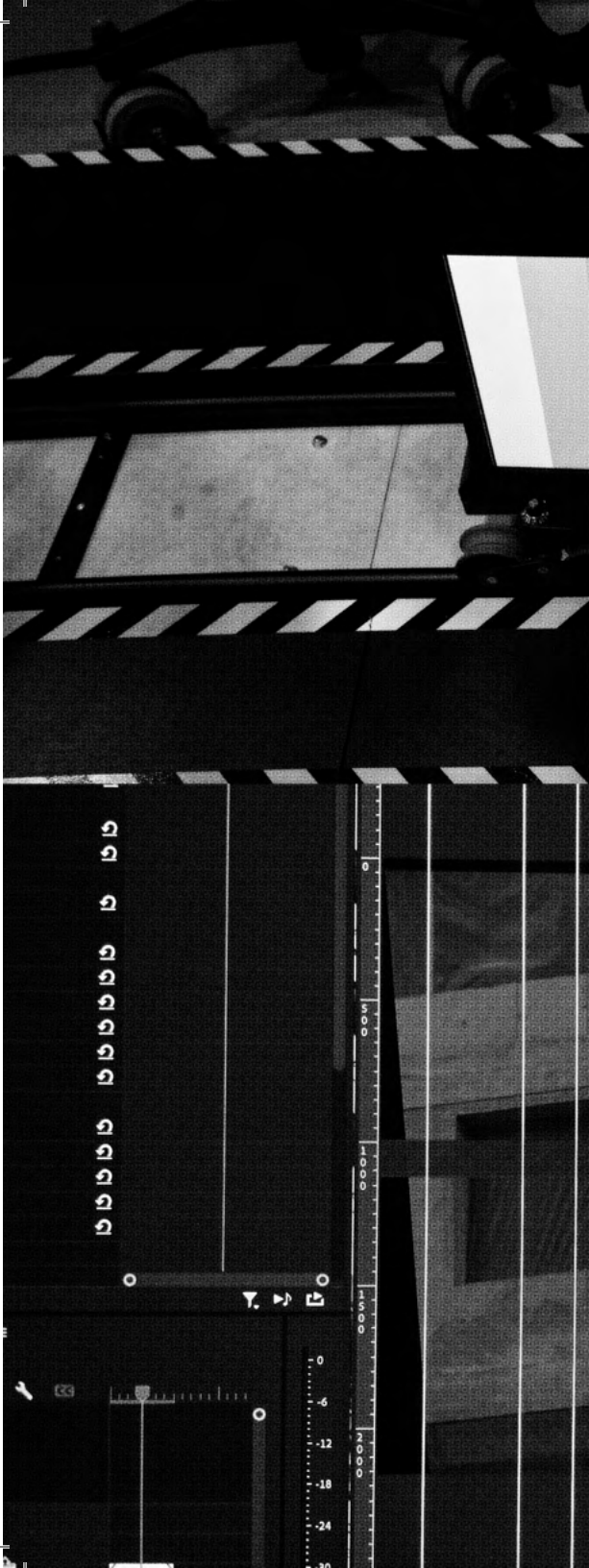
Retrospectively speaking, the concept of the "machine age" has served the critical purpose of sustaining the myth of the "modern movement" as an autonomous artistic practice in which the artist/architect is "interpreter" of the new industrial reality. Critics interested in sustaining this myth are those who under labels such as "machine age" put together such different attitudes toward the industrial reality as, for instance, the futurist, the dadaist, and Le Corbusier's. The differences, however, are more striking than the similarities.



**COLOMINA, Beatriz**, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1996), Cambridge (MA), The MIT Press, coll. « The MIT Press », 1996.



*L'Illustration*, 15 February 1919.



Cette surabondance spatiale fonctionne comme un leurre, mais un leurre dont on serait bien en peine d'identifier le manipulateur (il n'y a personne derrière le miroir aux alouettes). Elle constitue pour une très large part un substitut aux univers que l'ethnologie a traditionnellement fait siens. De ces univers, eux-mêmes assez largement fictifs, on pourrait dire qu'ils sont essentiellement des univers de reconnaissance. C'est le propre des univers symboliques que de constituer pour les hommes qui les ont reçus en héritage un moyen de reconnaissance plutôt que de connaissance : univers clos où tout fait signe, ensembles de codes dont certains ont la clef et l'usage, mais dont tous admettent l'existence, totalités partiellement fictives, mais effectives, cosmologies qu'on pourrait croire conçues pour faire le bonheur des ethnologues. Car les fantasmes des ethnologues rencontrent à ce point ceux des indigènes qu'ils étudient. L'ethnologie s'est longtemps préoccupée de découper dans le monde des espaces signifiants, des sociétés identifiées à des cultures conçues elles-mêmes comme des totalités pleines : univers de sens à l'intérieur desquels les individus et les groupes qui n'en sont qu'une expression se définissent par rapport

aux mêmes critères, aux mêmes valeurs et aux mêmes procédures d'interprétation.

Nous ne reviendrons pas sur une conception de la culture et de l'individualité déjà critiquée plus haut. Il suffit de dire que cette conception idéologique reflète aussi bien l'idéologie des ethnologues que celle de ceux qu'ils étudient, et que l'expérience du monde surmoderne peut aider les ethnologues à s'en défaire ou, plus exactement, à en mesurer la portée. Car elle repose, entre autres, sur une organisation de l'espace que l'espace de la modernité déborde et relativise. Là encore, il faut s'entendre : de même que l'intelligence du temps, nous a-t-il semblé, est davantage compliquée par la surabondance événementielle du présent que minée par une subversion radicale des modes prévalents de l'interprétation historique, de même l'intelligence de l'espace est moins subvertie par les bouleversements en cours (car il existe encore des terroirs et des territoires, dans la réalité des faits de terrain et, plus encore, dans celle des consciences et des imaginations, individuelles et collectives) que compliquée par la surabondance spatiale du présent. Celle-ci s'exprime, on l'a vu, dans les changements d'échelle, dans la multiplication des références imagées et

**AUGÉ, Marc**, *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992.



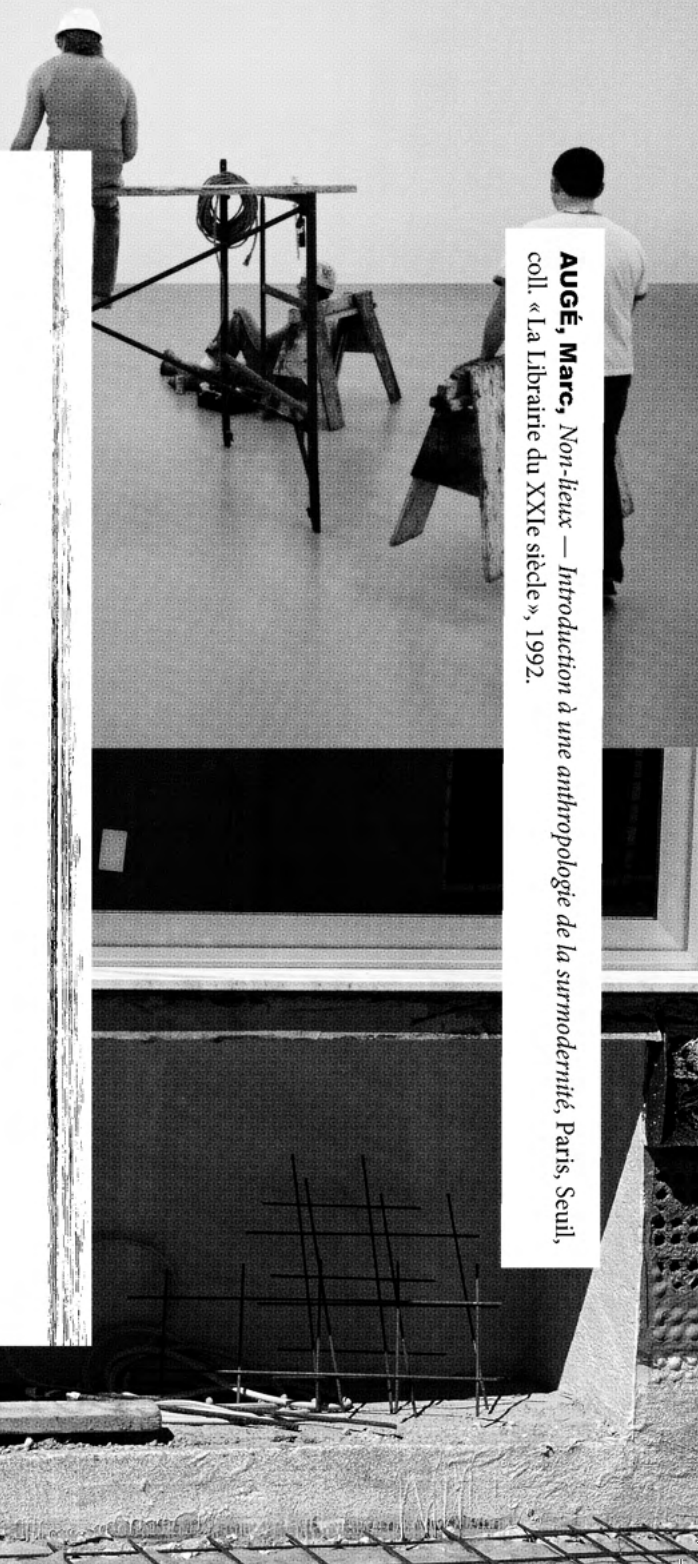
imaginaires, et dans les spectaculaires accélérations des moyens de transport. Elle aboutit concrètement à des modifications physiques considérables : concentrations urbaines, transferts de population et multiplication de ce que nous appellerons « non-lieux », par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. Car nous vivons une époque, sous cet aspect aussi, paradoxale : au moment même où l'unité de l'espace terrestre devient pensable et où se renforcent les grands réseaux multinationaux, s'amplifie la clameur des particularismes ; de ceux qui veulent rester seuls chez eux ou de ceux qui veulent retrouver une patrie, comme si le conservatisme des uns et le messianisme des autres étaient condamnés à parler le même langage : celui de la terre et des racines.

On pourrait penser que le déplacement des

paramètres spatiaux (la surabondance spatiale) pose à l'ethnologue des difficultés du même ordre que celles rencontrées par les historiens devant la surabondance événementielle. Il s'agit bien de difficultés du même ordre, en effet, mais, pour la recherche anthropologique, particulièrement stimulantes. Changements d'échelle, changements de paramètres : il nous reste, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, à entreprendre l'étude de civilisations et de cultures nouvelles.

Et il importe peu que nous en soyons en quelque mesure partie prenante car nous sommes loin, chacun pour notre part, d'en maîtriser tous les aspects, tant s'en faut. Inversement, les cultures exotiques n'apparaissent pas jadis si différentes aux observateurs occidentaux qu'ils n'aient été tentés d'abord de les lire à travers les grilles ethnocentrées de leurs coutumiers. Si l'expérience lointaine nous a appris à décentrer notre regard, il nous faut tirer profit de cette expérience. Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace.

**AUGÉ, Marc,** *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992.

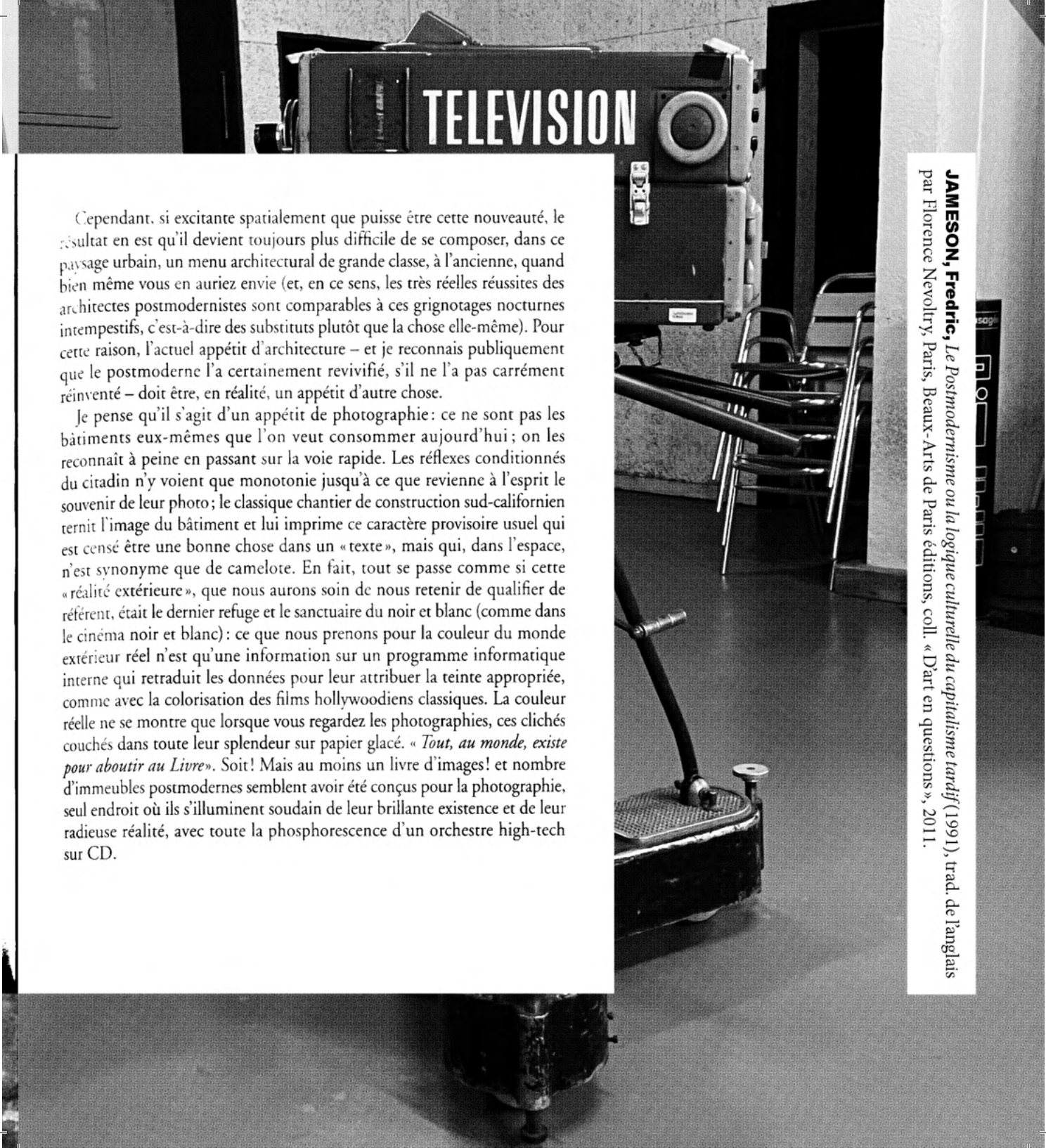




Cet appétit d'architecture vient toutefois contredire l'ancien « j'en-ai-rien-à-faire » avec lequel les différentes classes sociales de la République négociaient leurs centres-villes. Cet appétit porte sur la ville, c'est certain, mais aussi sur le bâtiment indépendant et isolé, avec une préférence pour les grands blocs de pierre dont vous avez plaisir à voir, si le verbe est adapté, la silhouette se détacher dans l'espace. C'est du monumental qu'il est question ici ; la rhétorique contemporaine sur le corps et ses trajectoires ne lui est pas nécessaire, mais il n'est pas pour autant basement visuel, dans aucun des sens chromatiques postmodernes. Nul besoin d'en graver personnellement le majestueux escalier, mais il ne s'agit pas non plus d'une simple représentation géométrique, d'une parabole maniériste que vous pourriez, d'un coup d'œil rapide, miniaturiser au format poche pour la remporter chez vous. Dans la mesure où Heidegger et J. Pierpont Morgan ont été déjà cités, il semble opportun d'avancer que le monumental se situe quelque part entre les deux, du côté de Pittsburgh plutôt que du Parthénon, tout en partageant, dans l'Idée, un peu des deux ; en tout cas, le moment est probablement venu d'évoquer de manière positive le néoclassique, qui est, semble-t-il, ce qui est visé ici et qui constitue peut-être cet équivalent négatif, immergé et tacite, dans le schème combinatoire sur lequel, de façon si inattendue, s'est soudain épanoui le postmoderne il y a quelques années. Il s'agit donc d'un appétit solide, bourgeois, très XIX<sup>e</sup> siècle, comme la cuisine française, qui requiert, sinon Paris en personne, du moins une bonne ville néoclassique proposant encore la catégorie formelle rue-et-trottoir que le modernisme a notoirement cherché à abolir, non sans succès. À mon avis, le postmodernisme est passé à l'abolition d'une chose encore plus fondamentale, à savoir la distinction entre l'intérieur et l'extérieur (tous les modernistes ont toujours soutenu que l'un devait exprimer l'autre, ce qui laisse penser que personne n'avait encore mis en doute la nécessité *a priori* de l'un ou de l'autre). Les anciennes rues se transforment alors en autant de rayons ou d'allées d'un grand magasin qui, si vous y pensez à la mode japonaise, représente le modèle et l'emblème, la structure secrète interne et le concept de la « cité » postmoderne, déjà traduit dans la réalité, de façon assez appropriée, dans certains secteurs de Tokyo.



# TELEVISION



Cependant, si excitante spatialement que puisse être cette nouveauté, le résultat en est qu'il devient toujours plus difficile de se composer, dans ce paysage urbain, un menu architectural de grande classe, à l'ancienne, quand bien même vous en auriez envie (et, en ce sens, les très réelles réussites des architectes postmodernistes sont comparables à ces grignotages nocturnes intempestifs, c'est-à-dire des substituts plutôt que la chose elle-même). Pour cette raison, l'actuel appétit d'architecture – et je reconnais publiquement que le postmoderne l'a certainement revivifié, s'il ne l'a pas carrément réinventé – doit être, en réalité, un appétit d'autre chose.

Je pense qu'il s'agit d'un appétit de photographie: ce ne sont pas les bâtiments eux-mêmes que l'on veut consommer aujourd'hui; on les reconnaît à peine en passant sur la voie rapide. Les réflexes conditionnés du citadin n'y voient que monotonie jusqu'à ce que revienne à l'esprit le souvenir de leur photo; le classique chantier de construction sud-californien ternit l'image du bâtiment et lui imprime ce caractère provisoire usuel qui est censé être une bonne chose dans un «texte», mais qui, dans l'espace, n'est synonyme que de camelote. En fait, tout se passe comme si cette «réalité extérieure», que nous aurons soin de nous retenir de qualifier de référent, était le dernier refuge et le sanctuaire du noir et blanc (comme dans le cinéma noir et blanc): ce que nous prenons pour la couleur du monde extérieur réel n'est qu'une information sur un programme informatique interne qui retraduit les données pour leur attribuer la teinte appropriée, comme avec la colorisation des films hollywoodiens classiques. La couleur réelle ne se montre que lorsque vous regardez les photographies, ces clichés couchés dans toute leur splendeur sur papier glacé. «*Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre*». Soit! Mais au moins un livre d'images! et nombre d'immeubles postmodernes semblent avoir été conçus pour la photographie, seul endroit où ils s'illuminent soudain de leur brillante existence et de leur radieuse réalité, avec toute la phosphorescence d'un orchestre high-tech sur CD.

**JAMESON, Fredric.** *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), trad. de l'anglais par Florence Newoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. «Dart en questions», 2011.

**Graphisme par Clio Hadjigeorgiou**

**Achevé d'imprimer à Lugano en février 2025 sur les presses de l'imprimerie  
La Buona Stampa SA, sous la direction de Gabrielle Wagnière**

**Tiré à 1000 exemplaires**

Yul Tomatala remercie l'ensemble des membres de la Commission des expositions de la Classe des Beaux-Arts ainsi que la Société des Arts. Il remercie également Ars Longa et l'Abri Genève pour l'accompagnement dans le projet. L'exposition a été réalisée avec le soutien du Fonds municipal d'art contemporain de Genève, du Fonds cantonal d'art contemporain de Genève et de Pro Helvetia.

