

FRAG Centre, eine experimentelle Sammlung : utopische Entwurfskonzepte als Ideengeschichte und Architekturkritik

Autor(en): **Braye, Marie Ange**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 10: **Ende der Avantgarde? = Fin de l'avant-garde? = End of the avant-garde?**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65817>

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.

FRAC Centre, eine experimentelle Sammlung

Utopische Entwurfskonzepte als Ideengeschichte und Architekturkritik

Die Erfahrungen der Avantgarde der Sechzigerjahre wurden durch die postmoderne Architekturgeschichtsschreibung lange ausgeblendet. Dem Paradigmenwechsel von 1968 fiel nicht nur das utopische Objekt zum Opfer, sondern auch die Auffassung vom Entwurf als einem Genre, das Forschung, Hypothese, Provokation zu bündeln vermag. Erst in den Neunzigerjahren führte die Begegnung der Architektur mit neuen Medien zu einem erneuten Interesse an der Spätmoderne: Eine Neo-Avantgarde hat sich vom Kontextualismus verabschiedet, um sich unter anderen Vorzeichen wieder mit radikalen Narrationstechniken, gezielten Grenzüberschreitungen, Science-Fiction-Ironien usw. zu identifizieren. Der FRAC Centre fördert derartige Rückkoppelungen zur Spätmoderne über seine Sammlungsschwerpunkte, die eine konzeptionell und experimentell ausgerichtete Entwurfspraxis anregen und hinterfragen wollen.

Heute gibt es in Frankreich drei Institutionen mit Architektursammlungen: das Institut Français d'Architecture (IFA), das Musée National d'Art Moderne (MNAM) im Centre Pompidou in Paris und den Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre (FRAC Centre) in Orléans. Ab 1991 ist dort eine Sammlung aufgebaut worden, die nicht zum Ziel hat, Erinnerungsstücke der zeitgenössischen Architektur zusammenzutragen oder ein Inventar zu erstellen. Was sie an der Architektur interessiert, ist das Experiment, die Forschung und die Utopie; Utopie nicht im Sinne des mit der Wirklichkeit Unvereinbaren, sondern als etwas, das die vernünftige Ordnung in Frage stellt und dadurch einen kritischen Ausblick auf den Entwurf und seine zuweilen visionären Eigenschaften ermöglicht. Michel Ragon, dessen Arbeit «Prospective et Futurologie» für die experimentelle Architektur der Sechzigerjahre in Frankreich beispielhaft war, schrieb damals: «Im Gegensatz zu jenen der Vergangenheit sind die gegenwärtigen Utopien fast alle unmittelbar realisierbar.» Der Schwerpunkt der Sammlung liegt im Bereich einer gemeinsamen Ästhetik, für welche bildende Künstler wie Architekten gleichermaßen empfänglich sind, da der FRAC Centre sie ja zusammenbringt.

In ihren Anfängen, in den Jahren 1991 und 1992, wandte sich die Sammlung dem Dekonstruktivismus zu, dem das New Yorker MoMA 1988 die Weihe erteilt hatte und der damals in Frankreich noch sehr verpöht war. Der FRAC Centre deckte sich mit aussergewöhnlichen und so sinnstiftenden Entwürfen ein wie «Open House» (1982) von Coop-Himmelb(l)au – jenen wie blind ausgeführten Zeichnungen, welche die Architektur vom Programm befreien – oder wie den Folies im Parc de la Villette (1983) von Bernard Tschumi. Statt vereinzelt «Objekte» zu erwerben, kauft der FRAC Centre Projekte als Ganzes, von den ersten Skizzen bis zum endgültigen Modell, um die verschiedenen Phasen der Ausarbeitung nachzuzeichnen und den gesamten Entwurfsprozess des Architekten nachvollziehen zu können. Davon zeugt zum Beispiel der kürzlich getätigte Erwerb des Projektes der Bibliothèque Nationale von Dominique Perrault. Die Vorstellung des «Prozesses» steht bei dieser Sammlung an erster Stelle. Und – zumal die Avantgarde in den Vordergrund tritt – jene des Entwurfs.

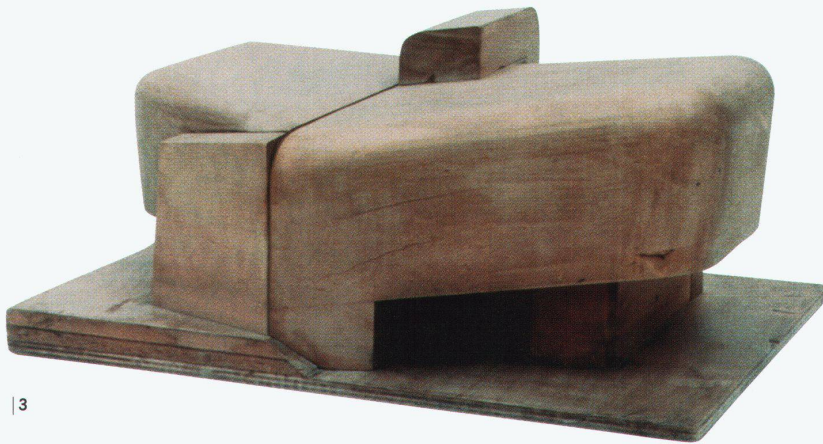
Rückkoppelung zur topologischen Architektur

Ebenfalls schon ganz von Anfang an widmete sich die Sammlung des FRAC Centre der experimentellen Architektur der ersten Hälfte der Sechzigerjahre in Frankreich, welche die Nach-68er-Generation noch als idealistisch abtun konnte. Sie erwarb die ersten Entwürfe der Kunststoff-Architekturen von Ionel Schein und die «Sculptures-habitacles» von André Bloc, der in Frankreich die Synthese der Künste verteidigte und Chefredaktor von L'Architecture d'aujourd'hui war. (Ein Beispiel dafür, wie sehr die meisten Architekten dieser Epoche in Vergessenheit geraten waren, ist die Tatsache, dass zwischen dem Datum seines Todes 1966 und der Ausstellung von Frédéric Migayrou an der Biennale von Venedig 1996 unter dem Titel «Bloc. Le monolith fracturé» in Frankreich kein einziger Artikel über André Bloc geschrieben wurde.)

Richtungsweisende Entwürfe dieser Epoche wurden angekauft, die vorher wenig beachtet worden waren: die Modelle und Zeichnungen der Kirche Ste Bernadette du Banlay – ein Sichtbeton-Bunker, ein gespaltener Monolith –, erbaut 1966 in Nevers von Claude Parent und Paul Virilio (damals noch nicht der Philosoph, als den man ihn heute kennt). Dieser Entwurf wurde zu einem Leitbild der Sammlung des FRAC Centre. Aus der Spaltung des Grundrisses entwickelte sich die «Funktion der Schräge», die ermöglichte, in ein und demselben Spannungsbogen einen diskontinuierlichen Raum als Einheit zu denken. So verwandelt sich die Architektur in «topotonische», bewegliche Platten, deren Neigung sich auf den Nutzer in Form physischer Bewegung auswirkt. Diese Schwerkraft-Thematik hat noch ihre Nachwirkungen in der jüngsten Entwicklung von Wahrnehmungsräumen, in entrückten, künstlichen und animierten Räumen, die mit dem Nutzer oder der Umgebung in eine Wechselwirkung treten (so sind die Wasserpavillons von Nox und Oosterhuis im Süden von Rotterdam stark der Funktion der Schräge verpflichtet). Der von Claude Parent in den Sechzigerjahren vertretene topologische Zugang zur Architektur beruht auf demselben Konzept der «Oberfläche», das heute so sehr von jenen Architekten geschätzt wird, die digitale Entwurfsmittel verwenden.

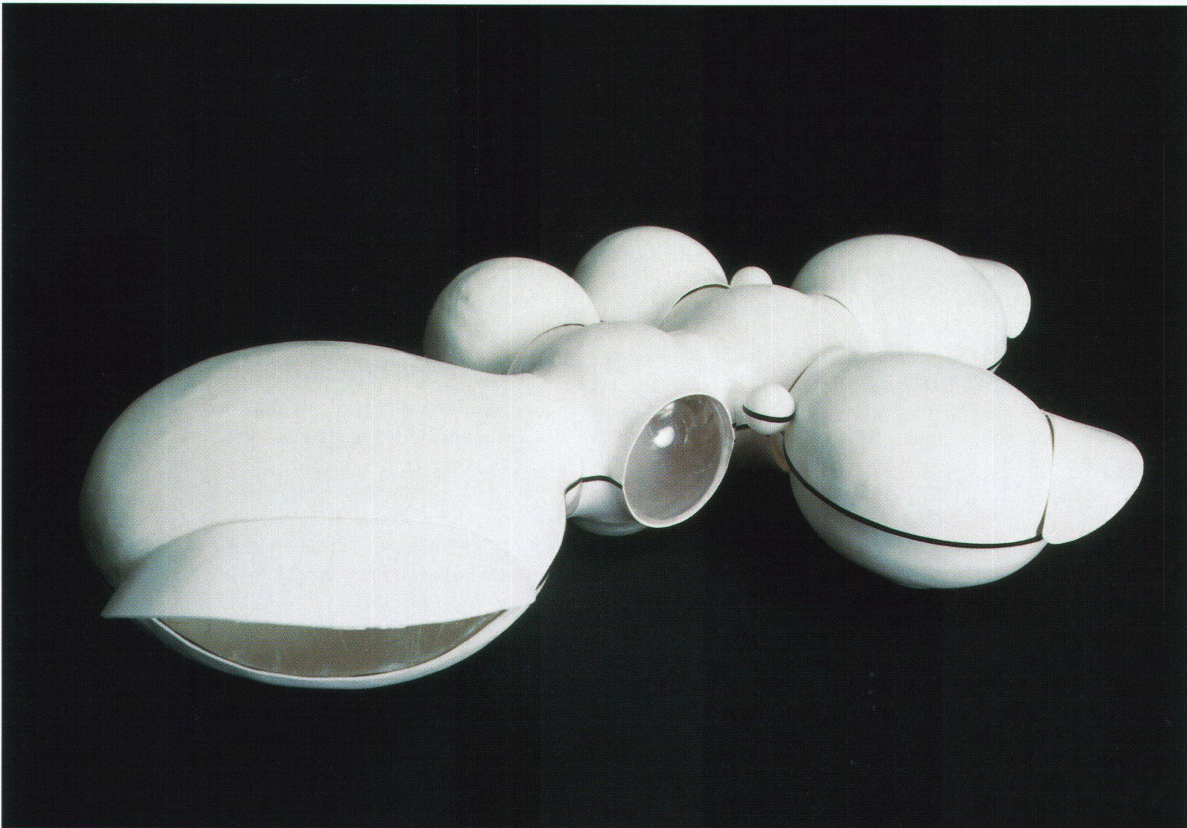
So operiert die Sammlung des FRAC Centre mit historischen Rückkoppelungen und mit der Rehabilitierung von Architekten, die in Frankreich und anderswo zu rasch der Vergessenheit anheim gefallen sind. Hier sei nochmals an Scheins Kunststoff-

36



| 3

| 4

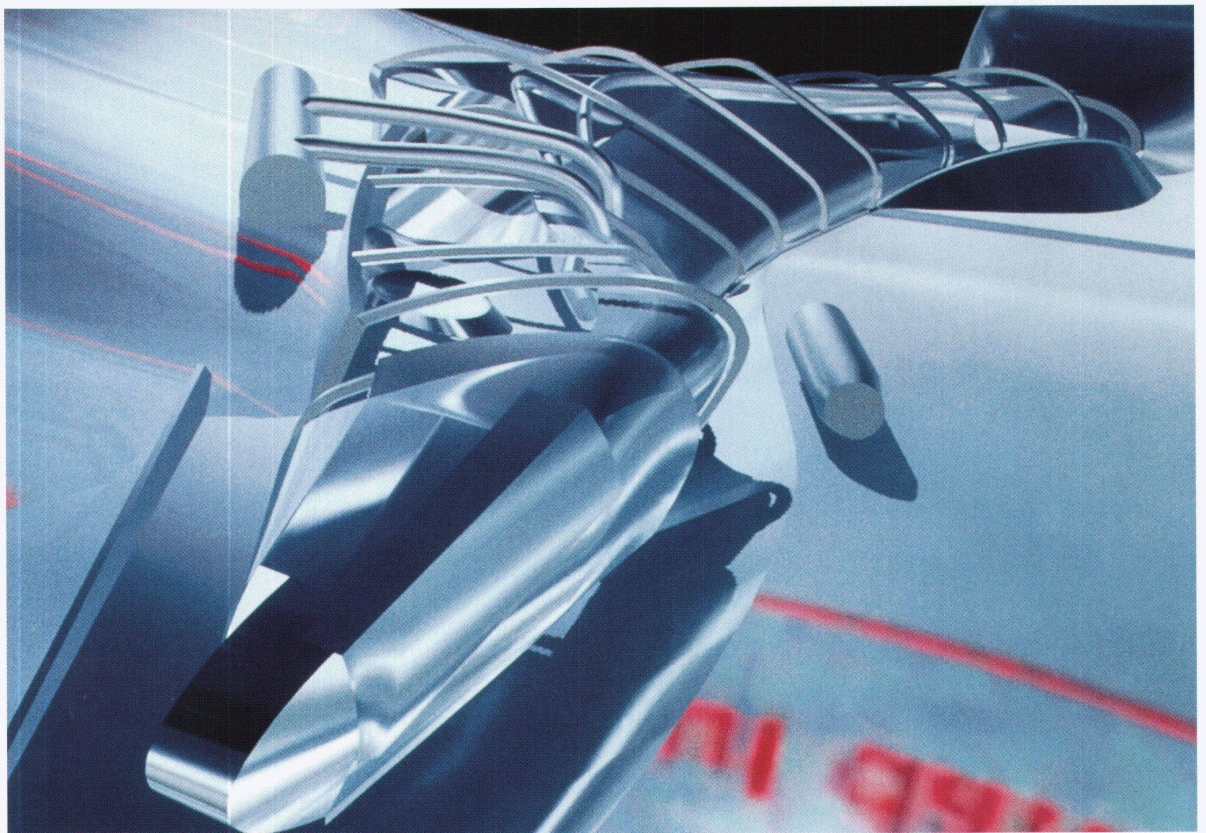


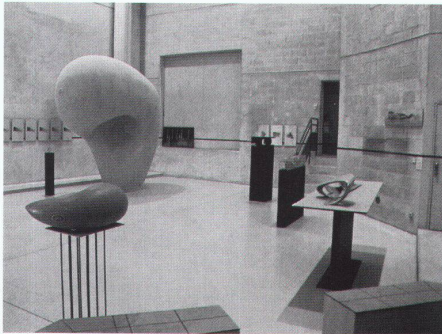


| 5

- 3 | Claude Parent, Paul Virilio:
Ste Bernadette du Banlay, 1966
- 4 | Pascal Häusermann: Les Domobiles, 1970
- 5 | Ionel Schein: vorgefertigte Hotelkabine, 1956
- 6 | NOX: Süswasserpavillon, 1994

| 6



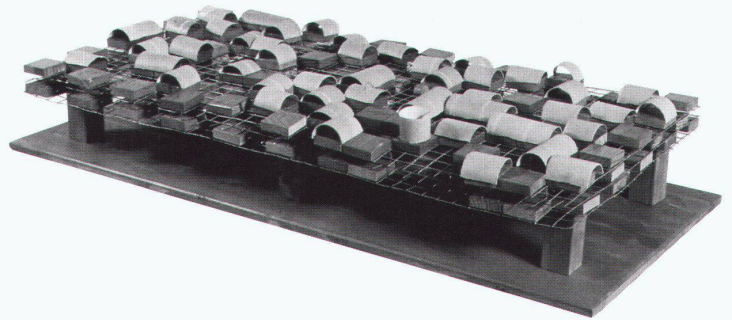
7 | Yona Friedman: *Ville Spatiale*, 19608 | Peter Cook/Archigram:
Instant City visits Bournemouth, 1966

38

Ausstellung über das Pariser Büro Deco im FRAC Centre, 2001

Auf Anregung von Jack Lang richtet das französische Kulturministerium 1982 in jeder Region eine Stiftung für zeitgenössische Kunst ein, die zu gleichen Teilen vom Staat und der jeweiligen Region finanziert wird. Im Rahmen dieser Dezentralisierung sind diese Stiftungen des Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) in den Regionen über die Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) dem Staat unterstellt. Die erste Aufgabe eines FRAC besteht darin, eine Sammlung aktueller Werke zusammenzustellen und sie durch Ausstellungen und Publikationen bekannt zu machen. Die FRAC geben auch Werke in Auftrag oder stellen den Künstlern Unterkünfte in der Region zur Verfügung. Durch ein feinmaschiges Netz will man so in der Verbreitung von zeitgenössischer Kunst eine echte Dezentralisierung erreichen und bewirken, dass die FRAC, dank ihrer Zusammenarbeit mit verschiedensten Partnern, die Kunst durch Wanderausstellungen und pädagogische Aktivitäten der Öffentlichkeit zugänglich macht. Inzwischen arbeiten die meisten FRAC an dem, was man die FRAC «der zweiten Generation» nennt. Nach beinahe zwanzig Jahren des Sammelns haben die FRAC ihr Land mit einem aussergewöhnlichen künstlerischen Erbgut ausgestattet. Während die 22 FRAC der 22 Regionen anfänglich nur mit Mühe ihren Weg fanden, haben sich seither viele von ihnen hervorgetan, sei es durch ihre Sammlung oder ihre Politik der Verbreitung, sodass sie sich in ihrer Ausrichtung unterdessen vielfältig voneinander unterscheiden.

Als die FRAC ins Leben gerufen wurden, hatte der Ausschuss für bildende Künste des Kulturministeriums auch auf andere Medien wie die Videokunst oder Disziplinen wie das Design – beides wird von gewissen FRAC heute gesammelt – hingewiesen, hatte aber zu keiner Zeit in Betracht gezogen, dass auch eine Sammlung von Architektur zustande kommen könnte. Dies geschah dann aber 1991, mit dem Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre in Orléans (FRAC Centre), auf Veranlassung von Frédéric Migayrou, dem neuen Berater für bildende Künste bei der DRAC Centre und heutigen Chefkonservator für Architektur und Design am Centre Pompidou.



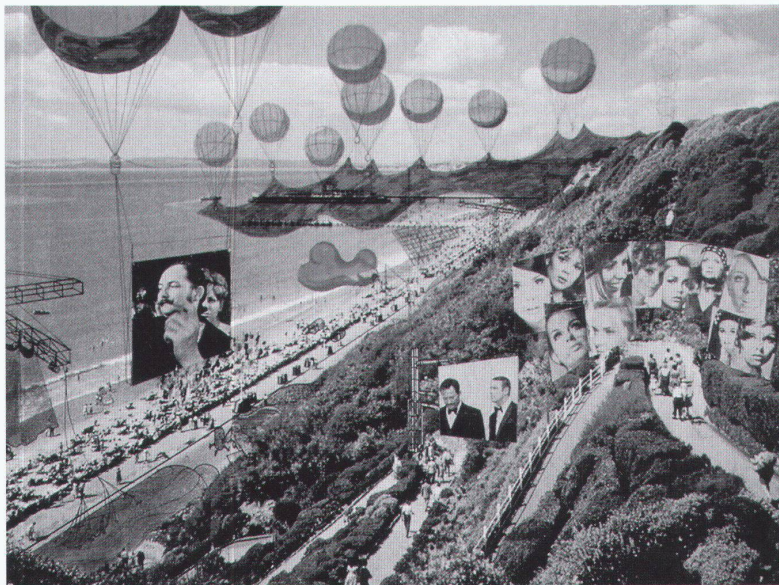
| 7

zellen, die ersten autonomen Wohneinheiten, erinnert; sie sind bereits 1956, lange vor jenen der japanischen Metabolisten entstanden, sodass sie zu Anfang der Sechzigerjahre Archigram in England inspirierten.

Die Frage der Beweglichkeit einer Architektur ohne Bindung an einen festen Standort ist sicherlich eine Utopie, welche die Sammlung des FRAC durchzieht, von den «Villes spatiales» von Yona Friedman bis zur aufblasbaren Architektur. Pascal Häusermann (in Frankreich und in der Schweiz) und Chanéac entwickelten seit Anfang der Sechzigerjahre eine gleichzeitig organische und modulare Architektur, die aus einer Ansammlung von Zellen bestand. «Die Wohnung wird wie ein Sieb sein», schrieb Schein, «sie wird allen gehören, woher immer sie kommen – denn diese Welt wird dem Nomadentum unterworfen sein.» Eine «Architektur für alle» war auch das Credo von Ionel Schein, der meinte, durch Vorfabrikation der Bauteile und Industrialisierung jedermann eine eigene Wohnung verschaffen zu können, die sowohl massenproduziert als auch auf den modernen Menschen zugeschnitten war. Einige Jahre zuvor, ab Beginn der Fünfzigerjahre entwickelte in den Niederlanden auch Constant – als Auftakt zu den von Guy Debord in Frankreich angeregten Untersuchungen der Situationisten – eine nomadische Architektur, und zwar durch das Prinzip des Labyrinths, das man bei Yona Friedman in Frankreich oder auch bei Schulze-Fieltitz in Deutschland wiederfindet. Die Megastrukturen, wie «Ragnitz» von Huth-Domenig am Ende der Sechzigerjahre, wollen nicht die «totale Architektur» von Gropius wiederaufnehmen, aber sie definieren sich durch ihr Erweiterungs- und Vermehrungspotenzial, durch ihre Wandlungsfähigkeit. Architektur produziert keine Objekte mehr, sondern Umgebungen, ein räumliches Umfeld, so wie es die städtebaulichen Experimente von Archigram zur selben Zeit bezeugen.

Dokumente der Autonomie

Es liegt auf der Hand, dass die Sammlungspolitik des FRAC Centre im neomodernen Klima Frankreichs nicht immer so selbstverständlich hingenommen wurde. Man bezeichnete sie als Sammlung von Künstlern und von Nicht-Architekturen. Heute, nach Ausstellungen in rund zwanzig international anerkannten Museen im Ausland – von London bis Wien, von Peking bis New York –, in bis zu zwanzig Ausstellungen jährlich,



| 8

hat sie ihren Platz in der architektonischen Landschaft im Inland wie im Ausland gefunden. Sie umfasst gegenwärtig an die 500 Modelle und mehr als 10 000 Originalzeichnungen von Architekten von den Fünfzigerjahren bis heute. Ihre strenge Linie bei der Ankaufspolitik, ihre Ansprüche in den theoretischen Festlegungen haben sie zu einer anerkannten und eigenständigen Sammlung gemacht.

Parallel zu französischen Projekten wurden zur gleichen Zeit in England, Italien und Österreich entstandene Entwürfe erworben (kürzlich zum Beispiel die wichtigsten historischen Entwürfe von Eilfried Huth und Günther Domenig). Die Strategie, die man verfolgt, besteht darin, zu einem bestimmten Zeitpunkt einen synchronischen Schnitt der architektonischen Recherche durch Europa zu legen, um jene, die man als die massgebenden Vertreter der letzten Avantgarde betrachtet, bei denen Kunst und Architektur sich ultimativ begegnen, in einer Sammlung zusammenzuführen. Allerdings hielten die Avantgarden von Archigram bis Superstudio wenig von einer formalen Suche. Diese radikale Architektur, wie sie der Kunstkritiker Germano Celant nannte, war 2001 Gegenstand einer von Frédéric Migayrou organisierten Wanderausstellung. Wenn die Vertreter der Avantgarde der klassischen Moderne noch ein gemeinsames Credo hatten, liess die Architektur der Sechzigerjahre nur noch das Ironische, das Provokative und das Ausgefallene gelten. Was zählte, war nicht mehr das Objekt, sondern nur noch die Situation, das Verhalten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten die Vertreter der Kunst- und Architektur-Avantgarde einen radikalen Bruch vollzogen, der das architektonische Modell zu einem autonomen Objekt machte, das im Schaffensprozess seinen eigenen Wert besass. Dies zeigt sich vor allem im Vorgehen der Vertreter des Konstruktivismus, des Suprematismus und des Neoplastizismus, bei dem das Modell auf eine abstrakte, synthetische, «nicht-objektive» Ordnung der Dinge verweist. Was für ein Weg von Malevitschs «Architektonen» bis zu den Salzmodellen von Superstudio, die dem Zerfall bestimmt sind! In Europa trieb diese radikale Architektur den Rationalismus der Moderne in die Enge, wie Andrea Branzi überzeugend gezeigt hat. Für die radikale Architektur fiel allein die Forschung ins Gewicht, denn ohne Recherche keine Architektur. Indem sich entwerferische Denkweisen vermischten, entstand ein neuer Pluralismus konzeptioneller Ansätze. Dieses kritische Verhältnis zur Identität

der Architektur ist ohne Zweifel ein Merkmal, das die Sammlung des FRAC Centre durchzieht, von Rem Koolhaas' «Delirious New York» bis zu «Berlin City Edge» von Daniel Libeskind.

Orléans – Anlaufstelle für die Avantgarde

Der FRAC Centre hat anlässlich der von der Stadt Orléans angeregten und durchgeführten ArchiLab-Veranstaltungen in den letzten drei Jahren an die 120 Architektenteams einer durchwegs jüngeren Generation eingeladen und ausgestellt (z. B. François Roche, Didier Faustino, Decoi, Tom Kovac). ArchiLab hofft auf seine Weise eine über den ganzen Planeten verstreute Generation von forschenden Architekten miteinander in Kontakt zu bringen und zu unterstützen.

Sicher gibt es heute in der Architektur keine Fahnen, Flaggen, und Manifeste mehr, kein emanzipatorisches Sendungsbewusstsein, keine allgemeingültige Theorie, keine Ideologie, der man huldigen, keine Neuheiten, die man vorantreiben müsste. Lyotard hat in seiner «Condition post-moderne» bereits dieses Ende der «grossen Erzählungen», angekündigt. Die von den Vertretern der architektonischen Avantgarde der Sechzigerjahre geäusserten Zweifel über Funktionalismus und Technologie veranlassen heute eine neue Form von Performanz der Architektur, und zwar in einer Auffächerung der Vorgehensweisen, Methoden und Projekte. Vom «dirty realism» eines Rem Koolhaas bis zum Erfindungsreichtum des zwischen Science-Fiction und Biologie operierenden François Roche lässt sich eine neue Form von begrifflicher Grenzüberschreitung erkennen, mit der die Architektur ihre sowohl lokale wie globale Annäherung an die Wirklichkeit vollzieht. Dabei geht es um eine Architektur mit einem erweiterten Bezugsfeld, mit «unterschiedlichen Intensitäten», welche die Systeme und formalen Diskurse implodieren lassen, um die Praxis unausgesetzt in Frage zu stellen. **M.B.** (Übersetzung aus dem Französischen: Christa Zeller)

Marie Ange Brayer *1964

Studium der Kunstgeschichte, Université Libre de Bruxelles, gegenwärtig Doktorarbeit über das Architekturmodell an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Seit 1996, Direktorin des FRAC Centre in Orléans, seit 1999 Kuratorin von ArchiLab – Rencontres Internationales d'Architecture d'Orléans (mit F. Migayrou und B. Simonot).

réinvestir les vrais problèmes que pose la ville contemporaine et à leur apporter des réponses originales. C'est là une remarquable alternative à l'héritage des postmodernistes qui avaient déserté la réalité au profit d'une autonomie de la discipline, ne produisant que des fictions plus ou moins auto-référentielles (de l'historicisme à la déconstruction).

Quant au pire, il tient au risque de collusion propre à l'apologie du réel, car célébrer le «générique», c'est à l'évidence cautionner ce qui l'institue. D'une certaine manière, les architectes et urbanistes néerlandais prennent en permanence le risque d'abandonner leur rôle critique pour se contenter de rationaliser que ce qui est, et de justifier l'ordre établi. Peut-on alors continuer à parler d'avant-garde si, au-delà des provocations, l'architecture réputée expérimentale devient une simple chambre d'enregistrement et d'intensification des transformations urbaines qui s'opèrent sans elle? Ce serait là un retournement majeur, qui placerait l'avant-garde aux avant-postes du système en place. La subversion, une fois prise dans le tout venant de ce qui se fait, se résumerait à l'exploitation d'un filon juteux et à être une stratégie de marketing n'ayant pour but que d'accéder à la commande. Lorsque Rem Koolhaas dit : «Et si nous déclarions qu'il n'y a pas de crise...», il soulève en fait le véritable problème que pose aujourd'hui sa

posture idéologique. De même que Luc Boltanski a montré que la véritable crise n'est pas celle du capitalisme mais celle de la critique du capitalisme, on pourrait faire l'hypothèse qu'il n'y a pas de crise de l'urbanisation, mais plutôt une crise profonde de la critique de l'urbanisation: «L'idée de critique ne prend sens en effet que dans un différentiel entre un état des choses désirable et un état des choses réel».

Marie Ange Brayer
Version originale de pages 34-39

Le FRAC Centre, une collection expérimentale

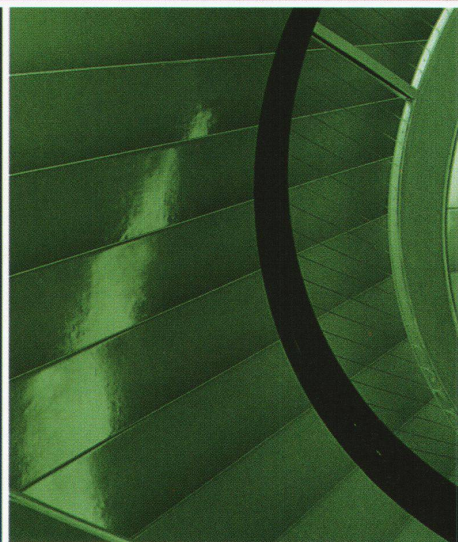
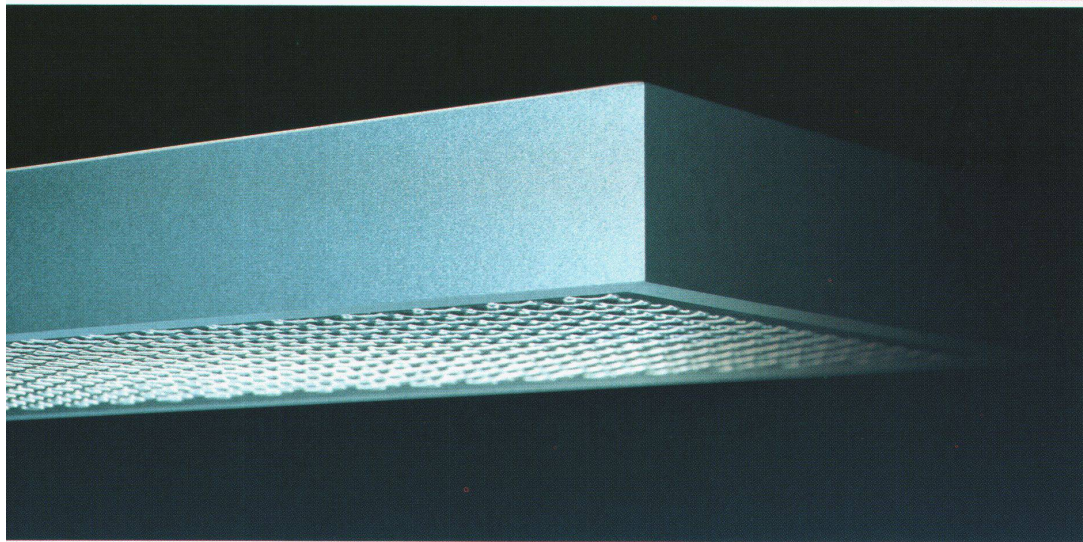
Le projet utopique en tant que contribution à l'histoire des idées et à la critique de l'architecture

L'histoire de l'architecture postmoderne ignore longtemps les expériences menées par les avant-gardes des années soixante. Le changement de paradigme intervenu en 1968 avait induit le renoncement à «l'objet utopique». À partir de ce moment-là, le projet ne fut plus assimilé à un genre associant recherche, hypothèse et provoca-

tion. Dans les années quatre-vingt-dix, la rencontre de l'architecture et des nouveaux médias suscita toutefois un regain d'intérêt pour le modernisme tardif: une néo-avantgarde s'affranchit alors de l'architecture contextuelle. Sous des auspices différents, cette néo-avantgarde renoua avec des techniques de narration radicales et recourut à des démarches transgressives, à une ironie de science-fiction, etc. La collection du FRAC Centre met l'accent sur des projets utopiques des années 60. En s'intéressant à la modernité tardive, elle entend susciter et questionner une pratique du projet ouverte à l'expérimentation.

En 1982, sous l'impulsion de Jack Lang, le Ministère de la Culture en France instaure, dans chaque région, un Fonds Régional d'Art Contemporain, financé à parité par l'Etat et la Région. Dans le cadre de cette décentralisation, les FRAC sont liés à la tutelle de l'Etat en Région à travers la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC). La mission première d'un FRAC est de constituer une collection, engagée dans la création actuelle, et de la diffuser au travers d'expositions et de publications. Les FRAC commandent aussi des œuvres aux artistes, ou mettent en place en région des résidences. Il s'agissait de créer, par capillarité, une véritable décentralisation au sein de la diffusion de l'art

4 Zentimeter sind 4 Zentimeter sind



Das Regent-Patent **MDT (Micro Downlight Technology)** erlaubt ein Leuchtendesign von einer bisher nicht realisierbaren Unaufdringlichkeit und Dezentheit. Noch nie zuvor ist es gelungen, mit einem nur **vier Zentimeter** hohen Leuchtkörper eine **rundum entblendete** Lichtsituation zu schaffen. **Richtungsunabhängige** Leuchten im MDT-Massstab bieten absolute Gestaltungsfreiheit und ermöglichen eine Lichtplanung nach funktionalen Kriterien. Das erste und derzeit einzige Leuchtensystem auf MDT-Basis ist **Level** von Regent. Von Level gibt es **Pendel-, Wand- und Stehleuchten** mit einer Vielzahl flexibler Montagemöglichkeiten. Weitere Fachinformationen zu MDT und Level erhalten Sie unter www.regent.ch, info.bs@regent.ch oder telefonisch unter **061/335 5111**.
Regent Beleuchtungskörper AG · Dornacherstrasse 390 · Postfach 246 · CH-4018 Basel

contemporain, et de faire en sorte que les FRAC, grâce à leurs collaborations avec de multiples partenaires, amènent l'art vers le public, à travers leurs expositions itinérantes en région ou leurs activités pédagogiques. Aujourd'hui, la plupart des FRAC relèvent de ce que l'on a pu appeler les FRAC «deuxième génération». Après presque vingt ans de collection, les FRAC ont doté la France d'un patrimoine artistique exceptionnel. Si les 22 FRAC des 22 régions de France ont peiné, à leurs débuts, à trouver leur voie, beaucoup se sont depuis singularisés, que ce soit à travers leur collection ou leur politique de diffusion, faisant ainsi prévaloir une grande diversité au sein des orientations respectives.

Lors de la création des FRAC, la Délégation aux arts plastiques du Ministère de la Culture avait signalé d'autres médiums tels que la vidéo, ou d'autres disciplines, comme le design, collectionné aujourd'hui par certains FRAC, mais, à aucun moment, elle n'avait envisagé de voir se développer une collection d'architecture. Cela advint en 1991, avec le Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre à Orléans, sous l'impulsion de Frédéric Migayrou, nouveau Conseiller aux arts plastiques à la DRAC Centre et aujourd'hui conservateur en chef de l'architecture et du design au Centre Pompidou.

Aujourd'hui, la France compte trois lieux de collection d'architecture: l'Institut Français

d'Architecture (IFA), le Musée National d'Art Moderne (MNAM) au Centre Pompidou à Paris et le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC Centre) à Orléans. Dès 1991 commence à s'y mettre en place une collection qui n'a pas pour objectif de recueillir la mémoire de l'architecture contemporaine, ni d'en dresser un inventaire, mais de s'intéresser à l'architecture comme expérimentation, utopie et recherche. L'utopie ne signifiant pas ici un déni de la réalité, mais, dans la crise de l'ordre rationnel qu'elle implique, permettant une échappée critique vers la création et sa dimension parfois visionnaire. Michel Ragon, dont «Prospective et Futurologie» fut une référence pour l'architecture expérimentale des années 1960 en France, écrivait alors: «Contrairement à celles du passé, les «utopies» présentes sont presque toutes immédiatement réalisables». L'accent fut mis sur le domaine esthétique commun que sont susceptibles de partager artistes et architectes puisque la collection du FRAC Centre les réunit.

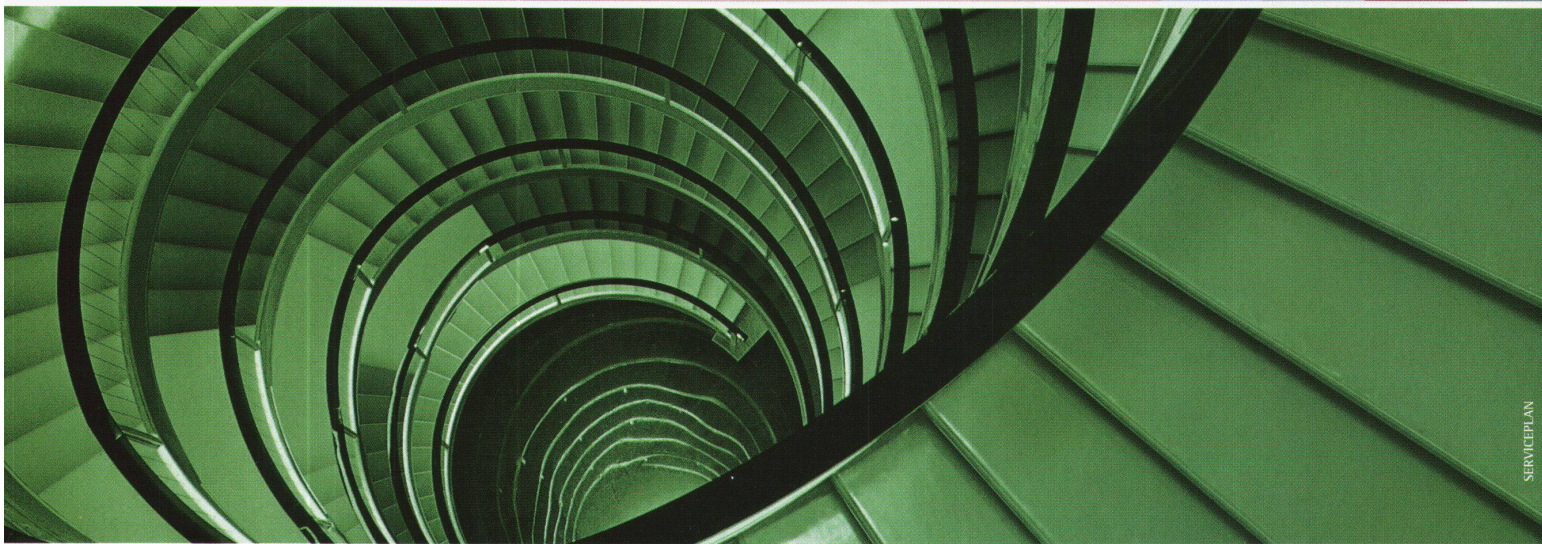
À ses débuts, en 1991-92, la collection se tourne vers la déconstruction, consacrée en 1988 au MoMA de New York, et encore très décrite en France. Le FRAC Centre se dote alors de projets exceptionnels, aussi emblématiques que l'«Open House» (1982) de Coop Himmelb(l)au, dont le dessin, les yeux fermés, libérait l'architecture du programme, ou encore, les Folies du

Parc de la Villette (1983) de Bernard Tschumi. Au lieu d'acquiescer isolément des «objets», le FRAC Centre s'attache à acheter un projet dans sa complétude, des premières esquisses à la maquette finale, afin de retracer les différentes phases d'élaboration du projet, de parcourir le processus de conception de l'architecte, comme en témoigne, par exemple, l'acquisition récente du projet de la Bibliothèque François-Mitterrand de Dominique Perrault. La notion de «processus» est ainsi au cœur de cette collection. Et celle, relevant bien des avant-gardes, de projet.

Renouer avec l'architecture topologique

Dès le départ, également, le FRAC Centre se tourne vers l'architecture expérimentale de la première moitié des années 1960, en France, que la génération post-68 a pu taxer d'idéaliste, et acquiert les premiers projets d'architecture en plastique d'Ionel Schein; des sculptures-habitacles d'André Bloc, défenseur en France de la synthèse des arts et rédacteur en chef de la revue «L'Architecture d'aujourd'hui» (pour exemple de l'oubli dans lequel sombrèrent la plupart des architectes de cette époque, aucun article ne fut écrit, en France, sur André Bloc, entre la date de sa mort en 1966 et l'exposition de Frédéric Migayrou à la Biennale de Venise en 1996, intitulée «Bloc. Le monolithe fracturé»). Des projets phares de cette époque sont acquis qui,

e i n n e u e r M a s s s t a b .



SERVICEPLAN

 **REGENT**
L i g h t i n g

jusqu'à-là, avaient été peu considérés: les maquettes et dessins de l'église Sainte-Bernadette du Banlay, – bunker de béton brut, monolithe fracturé –, construite à Nevers en 1966 par Claude Parent et Paul Virilio (qui n'était pas encore le philosophe que l'on connaît). Ce projet devint emblématique de la collection du FRAC Centre. La fracture du plan détermina la fonction oblique, permettant de repenser, dans une même tension, l'unité dans la discontinuité de l'espace. L'architecture se transforme en plaques «topotoniques» mouvantes dont l'inclinaison incorpore le déplacement physique de l'habitant. Cette dimension gravitationnelle de l'espace a, encore aujourd'hui, des répercussions dans le développement récent des architectures cognitives, espaces dystopiques artificiels et animés, qui interagissent avec l'habitant ou leur environnement (ainsi les Pavillons de l'Eau, construits par Nox et Oosterhuis, au sud de Rotterdam, sont-ils largement tributaires de la fonction oblique). Claude Parent défendait alors une approche topologique de l'architecture, basée sur cette notion de «surface», si prisée aujourd'hui par les architectes ayant recours aux outils numériques. La collection du FRAC Centre procède ainsi par «rebonds» historiques, outre ses réhabilitations d'architectes trop vite oubliés en France ou ailleurs, et aujourd'hui réintégrés dans le «patrimoine». Que l'on pense encore à l'antériorité des cellules en plastique de Schein, dès 1956, premières unités d'habitation autonome, bien avant les Métabolistes japonais, et dont s'inspira Archigram en Angleterre au début des années 1960.

La question de la mobilité, d'une architecture sans inscription, est bien sûr une utopie qui traverse la collection du FRAC, des «Villes spatiales» de Yona Friedman à l'architecture gonflable. Pascal Häusermann en France et en Suisse, ainsi que Chanéac, développent dès le début des années 1960 une architecture à la fois organique et modulaire constituée d'agglomération de cellules. «L'habitat sera comme un tamis», écrivait Schein, «il appartiendra à tout le monde, de partout – car ce monde sera soumis à des migrations». «L'architecture pour tous» est aussi le credo d'Ionel Schein qui pense alors qu'à travers la préfabrication d'éléments et l'industrialisation, chacun aura accès à un habitat, produit en masse en même temps qu'adapté à l'homme moderne. Quelques années auparavant, dès le début des années 1950, aux Pays-Bas, Constant, qui prélude aux recherches situationnistes menées en France par Guy Debord, développait également une architecture migratoire à travers la trame du labyrinthe qui se retrouvera chez Yona Friedman en France ou encore, chez Schulze-Fielitz en Allemagne. Les mégas structures, telles que «Ragnitz» de Huth-Domenig, à la fin des années 1960, ne réactualisent plus «l'architecture totale» de Gropius, mais se définissent par leur capacité d'extension et de prolifération, par leur transformabilité. L'architecture n'est plus un objet, mais un environnement, un champ spatial, ainsi qu'en témoi-

gnent les expérimentations urbaines d'Archigram en Angleterre au même moment.

Les documents de l'autonomie

Il va de soi que la collection du FRAC Centre ne fut pas toujours facilement acceptée dans le climat néo-moderne français. On parla de collection d'artistes, de collection de non-architecture. Aujourd'hui, après avoir été exposée dans une vingtaine de musées à réputation internationale à l'étranger, de Londres à Vienne, de Pékin à New York, après avoir circulé, à hauteur d'une vingtaine d'expositions par an, cette collection s'inscrit désormais dans le paysage architectural, national et international. Elle compte actuellement près de 500 maquettes et plus de dix mille dessins originaux d'architectes, des années 1950 à aujourd'hui. La rigueur de sa ligne d'acquisition, l'exigence de ses choix théoriques en fait aujourd'hui une collection reconnue et identifiable.

L'acquisition de projets conçus en France se fit parallèlement à l'acquisition de projets en Angleterre, en Italie, en Autriche, à la même époque (récemment, les principaux projets historiques d'Eilfried Huth et Günther Domenig furent acquis). La stratégie consista à opérer une coupe synchronique en Europe, à un moment donné, de la recherche architecturale, réunissant, dans une même collection, ce qui peut peut-être être considéré comme les dernières avant-gardes, ultime rencontre de l'art et de l'architecture. Mais ces avant-gardes des années 1960, d'Archigram à Superstudio, étaient dépourvues d'une quête formelle. L'architecture radicale, comme l'a nommée le critique d'art Germano Celant, fut l'objet d'une exposition itinérante organisée par Frédéric Migayrou en 2001. Si les avant-gardes modernes participaient d'un credo commun, l'architecture radicale ne faisait plus valoir qu'ironie, provocation, syllogismes. Ce qui importe n'est plus l'objet, mais la situation, le comportement. Les avant-gardes artistiques et architecturales du début du XXe siècle avaient opéré une rupture radicale qui avait propulsé la maquette d'architecture comme objet autonome, valant pour lui-même dans le processus de création, comme en témoignent les démarches constructivistes, suprématises ou néo-plasticistes. La maquette renvoie à un ordre abstrait, synthétique, «non-objectif» des choses. Quel chemin des «Architectones» de Malevic aux maquettes en sel de Superstudio, vouées à la destruction! Cette architecture radicale en Europe poussa dans ses ultimes retranchements le rationalisme du modernisme, ainsi que le démontra brillamment Andrea Branzi. Seule importait, pour eux, la recherche, parce qu'il n'y a pas d'architecture sans recherche. Les logiques productives de l'architecture se mélangèrent, de nouveaux localismes surgirent alors dans la création. Cette relation critique à l'identité de l'architecture est sans doute ce qui traverse la collection du FRAC Centre, de «Delirious New York» de Rem Koolhaas à «Berlin City Edge» de Daniel Libeskind.

Orléans – lieu de rencontre des avant-gardes
Après avoir invité quelque 120 équipes différentes d'architectes en trois ans, toutes issues d'une génération émergente, à travers la manifestation ArchiLab, initiée et produite par la Ville d'Orléans, le FRAC Centre poursuit son soutien à la création architecturale, expose et défend, parmi d'autres, François Roche, Didier Faustino, Decoi, Tom Kovac, etc. À sa manière, ArchiLab espère mettre en contact une génération d'architectes chercheurs, dispersés sur la planète. Pour François Roche, l'architecture est vécue comme une expérience conceptuelle, qui intègre autant les autres arts, la science-fiction, la biologie, que l'épaisseur du réel, sa dimension toujours mutante. Son inventivité intègre un nouveau champ cognitif, toujours mouvant. Entre la quête d'une singularité créatrice et la nécessité d'un réseau de paroles et d'échanges, entre la charge du concept et l'acceptation de la complexité du réel (social, économique, anthropologique) se tient sans doute aujourd'hui l'architecte «chercheur».

Certes, il n'y a plus, aujourd'hui, de bannière, de drapeau, de manifeste; il n'y a plus de mission émancipatrice de l'architecture, de théorie universelle, d'idéologie à révéler, de nouveauté à promouvoir. Jean-François Lyotard, dans la «Condition post-moderne», avait déjà annoncé cette fin des «grands récits». Les doutes émis par les avant-gardes architecturales des années 1960 sur le fonctionnalisme, la technologie, ont aujourd'hui donné lieu à une nouvelle forme d'opérativité de l'architecture, dans une horizontalisation des procédures, des logiques et des projets. Du «dirty realism» de Rem Koolhaas à l'architecture digitale, c'est peut-être une nouvelle forme de transitivité qui se développe, dans son approche, tout à la fois locale et globale, du réel; une architecture au champ de référence étendu, aux «intensités différentielles», qui font implorer les systèmes et les discours formels, pour une remise en question permanente de sa pratique.