Nyon, le 9 février 2020, les détracteurs du «mur de la honte» crient victoire. Le mur sera détruit, et avec lui un fragment de nature inaltérée - la grande beauté - qui depuis toujours était là, sans changer, sans bouger, et ses habitants étaient heureux, sans le savoir, sans le vouloir.

Pourquoi les choses doivent-elles toujours changer ?

Détonation, fracas, le mur n'est plus. Trois remparts - la guérilla - se dressent. Ils sont à présent les gardiens des souvenirs de mon enfance. Les vestiges du passé se trouvent là, empilés, éventrés, comme si ils avaient toujours existé, à demi perdus dans le fouillis de la végétation. Tout y est, les tunnels de feuillage sombre, le chant des oiseaux, les chemins secrets, l'odeur de la terre humide, les chats sauvages, le séquoia centenaire, le silence d'autrefois chargé de magie et de mystère gardé sur le fond par trois colosses cuirassés.

Lorsque le décor devient pauvre, la vie est glorifiée.

Le décor, les remparts habités, eux, énoncent une architecture de guérilla, matériellement pauvre mais riche d'inventions et de fantaisies. À l'intérieur des remparts une façade inachevée - une »ruin in reverse« - renferme un monde atemporel tandis qu'à l'extérieur un geste affirmé, moderne et universaliste, rompt tout lien avec la ville en exaltant un joyau du patrimoine local : la brique de verre.*

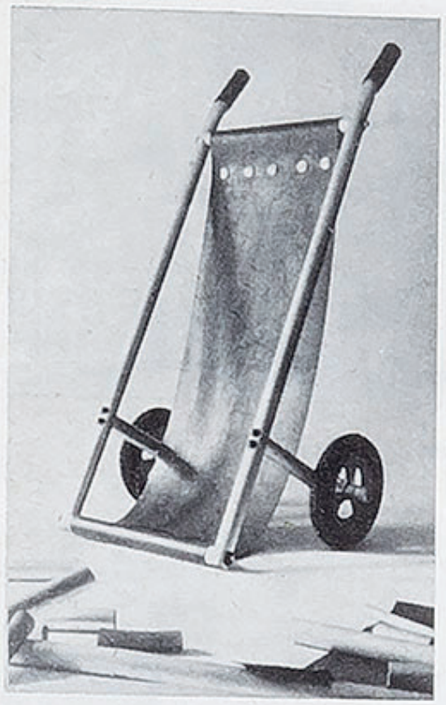
La tradition est un défi à l'innovation.

Enfin la nuit tombe et laisse place à un extravagant ballet destiné à étancher la soif de futilités mondaines de ceux qui renient encore la grande beauté et dansent dans les hautes sphères sans la voir, avant qu'un jour, au crépuscule, elle leur apparaisse, à eux aussi, resplendissante...

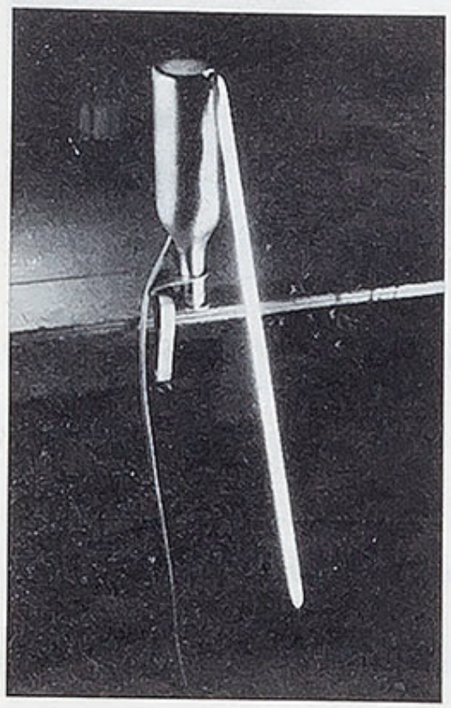
*Gustave Falconnier, inventeur de la brique de verre, est né à Nyon le 6 juillet 1845.

«Arte Povera designates a kind of art which, in contrast to the technologized world around it, seeks to achieve a poetic statement with the simplest of means. This return to simple materials, revealing laws and processes deriving from the power of the imagination, is an examination of the artist's own conduct in an industrialized society. A way of «dropping out» which is by no means a denial of society. but which instead asserts a moral claim: the subjectified sensibility in its objectified authenticity reflects a natural recollection of environmental phenomena, both universal and individual.»

– Jean-Christophe Amman, About the exhibition: Processi di pensiero visualizzatti, Kunstmuseum, Luzern, 1970



Piero Gilardi: Carrello. Mixted media. 1966.



Mario Merz: Bottiglia con neon, 1967.

ARTE POVERA

APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA

Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può criticare, violentare, demistificare e proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Creato un oggetto vi si accompagna. Il sistema ordina così. L'aspettativa non può essere frustrata, acquisita una parte, l'uomo, sino alla morte, deve continuare a recitare. Ogni suo gesto deve essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista, novello giullare, soddisfa i consumi raffinati, produce oggetti per i palati colti. Avuta un'idea vive per e su essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'assuefazione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immetterlo nei canali, l'artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore, da tecnico e specialista della scoperta diventa ingranaggio del meccanismo. Il suo atteggiamento è condizionato ad offrire solo una "correptio" del mondo, a perfezionare la struttura sociale, mai a modificarla e a rivoluzionarla. Pur rifiutando il mondo dei consumi, si trova ad essere un produttore. La libertà è una vuota parola. L'artista si lega alla storia, o meglio al programma, ed esce dal presente. Non si progetta mai, ma si integra. Per "inventare" è costretto ad agire da cleptomane e ad attingere agli altri sistemi linguistici. Ma cosa faceva Duchamp? Certamente non era teso a soddisfare il sistema. Per lui esserci e vivere, significava, e significa, giocare a scacchi (la mossa del cavallo non è mai rettilinea) e scegliere, mai lasciarsi scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

Così in un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche due sono le scelte o l'assunzione (la cleptomania) del sistema, dei linguaggi codificati ed artificiali, nel comodo dialogo con le strutture esistenti, siano esse sociali o private, l'accettazione e la pseudoanalisi ideologica, l'osmosi con ogni "rivoluzione", apparente e subito integrata, la sistematizzazione della propria pro-

struttura primaria) per una focalizzazione di gesti che non aggiungono nulla alla nostra colta percezione, che non si contrappongono come arte rispetto alla vita, che non portano alla frattura e alla creazione del doppio piano io e mondo, ma che vivono come gesti sociali a se stanti, quali liberazioni formative e compositive, antisistematiche, tese all'identificazione uomo-mondo.

L'avvicendamento da compiersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata ed ancillare, in cui l'uomo e il fulcro e il fuoco della ricerca, non più il mezzo e lo strumento. L'uomo è il messaggio, per parafrasare Mac Luhan. Nelle arti visuali la libertà è un germe che contamina ogni produzione. L'artista rifiuta ogni etichetta e si identifica solo con se stesso.

Così Pistoletto (come Warhol, Mari e Grotowsky) si è posto sin dal 1964, il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, ma alla coerenza "interiore", ed ha realizzato nel 1966 opere estremamente "povere", un presepe, un pozzo di cartone con tele spaccate al centro, una bacheca per vestiti, una struttura per parlare in piedi e una struttura per parlare seduti, un tavolo fatto di cornici e di quadri, una foto gigante di Jasper Johns, una lampada a luce di mercurio. Un lavoro teso alla registrazione "dell'irripetibilità di ogni istante" (Pistoletto), che presuppone il rifiuto di ogni sistema e di ogni aspettativa codificata. Un libero agire, invincolato ed imprevedibile (nel 1967 una sarcofago, una casa dipinta con estrema libertà cromatica, una sfera di carta di giornali pressata, un corpo ricoperto di mica), un frustrare l'aspettativa, che permette a Pistoletto di rimanere sempre al confine tra arte e vita.

Un esistere rivoluzionario che si fa Terrore con Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini e Pascali, artisti che già nel loro agire si sono posti questo recupero del libero progettarsi.

Così Paolini esalta il carattere empirico e non speculativo del suo lavoro, sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica dell'oggetto e il comportamento del soggetto in rapporto al sistema "pittorico" la sua sovrapposizione tra idea e immagine, lo porta alla "prise de pouvoir" degli ele-

dell'incastro. Si pongono come apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di ogni invenzione primitiva. Sono gesti univoci che portano con se "tutti i possibili processi formativi ed organizzativi", liberati da ogni contingenza storica e mondana. Dalle annotazioni gestiche di Boetti alle annotazioni perimetrali e spaziali di Prini, il passo è breve. Una stanza è e risuona di quattro angoli, un uomo si blocca in un passo da un metro, il pavimento diventa scalino, la sedia è un'immagine piatta sorretta da una sedia, ogni gesto di Prini si conclude nel presentarsi. Il dominio passa all'uomo dagli n sensi.

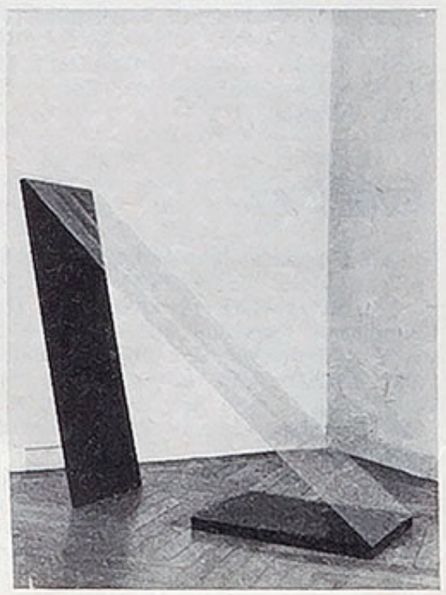
L'autonomia domina incontrastata in Piacentino. Le sue "monumentali composizioni si impongono, sono un'aperta sfida alle convenzioni di spazio, di ambiente, impossibile organizzarle, collocarle, piegarle al codice spaziale abituale, seppur cromaticamente possedibili, al punto da lusingare la percezione colta dello spettatore, esse sfuggono. Come la luce fugge, così il mondo. Per possederli bisogna bloccarli nell'attimo in cui si incontrano. Così Merz violenta gli oggetti e il reale con il neon. Il suo è un inchiodare drammatico, che atterrisce. E' un continuo sacrificio dell'oggetto banale e quotidiano quasi novello cristo (il culto dell'oggetto è una nuova "religio"). Trovato il chiodo, Merz da buon filisteo del sistema, crocifigge il mondo.

Più sottilmente "povera" l'azione di Anselmo. Qui la precarietà si esalta. Gli oggetti vivono nel momento di essere composti e montati, non esistono come oggetti immutabili, si ricompongono di volta in volta, la loro esistenza dipende dal nostro intervento e dal nostro comportamento. Non sono prodotti autonomi, ma instabili, vivi in rapporto al nostro vivere.

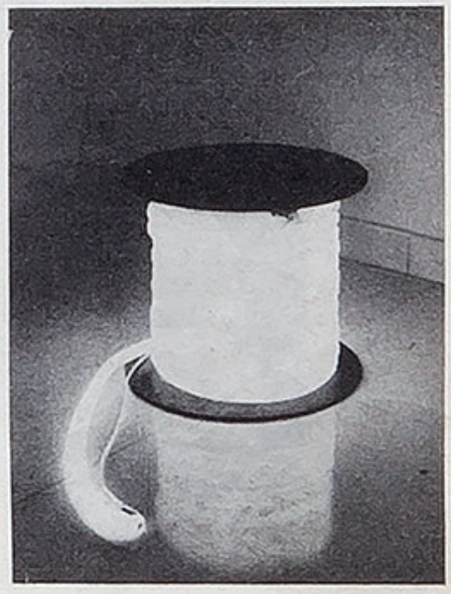
Infine le "entità espressive" di Zorio, enfantizzazioni visuali di un avvenimento instabile. Così la violenza dei tubi dalmine, dei colori, dei cementi, dialoga con la precarietà del tempo, con la sottile instabilità del maglio, che sta per cadere sulla "sedia", con il graduale cristallizzarsi dell'acqua salata, con la incredibile resistenza dell'elemento elastico rispetto alla struttura d'acciaio. Un'imprevedibile coesistenza tra forza e precarietà esistenziale che sconcerta, pone in crisi ogni affermazione, per ricordarci che ogni "cosa" è precaria, basta infrangere il punto di rottura ed essa salterà. Perché non proviamo col mondo?

Incontro, il 23 novembre, Icaro e Ceroli che mi confermano che questo atteggiamento è ormai di molti artisti. Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespolo. Questo testo nel suo farsi è già lacunoso. Siamo infatti già alla guerriglia.

Germano Celant
23-11-1967



Anselmo: Struttura, 1967.



Prini: Perimetro, 1967.

guérilla \ge.ri.ja\ substantif féminin :

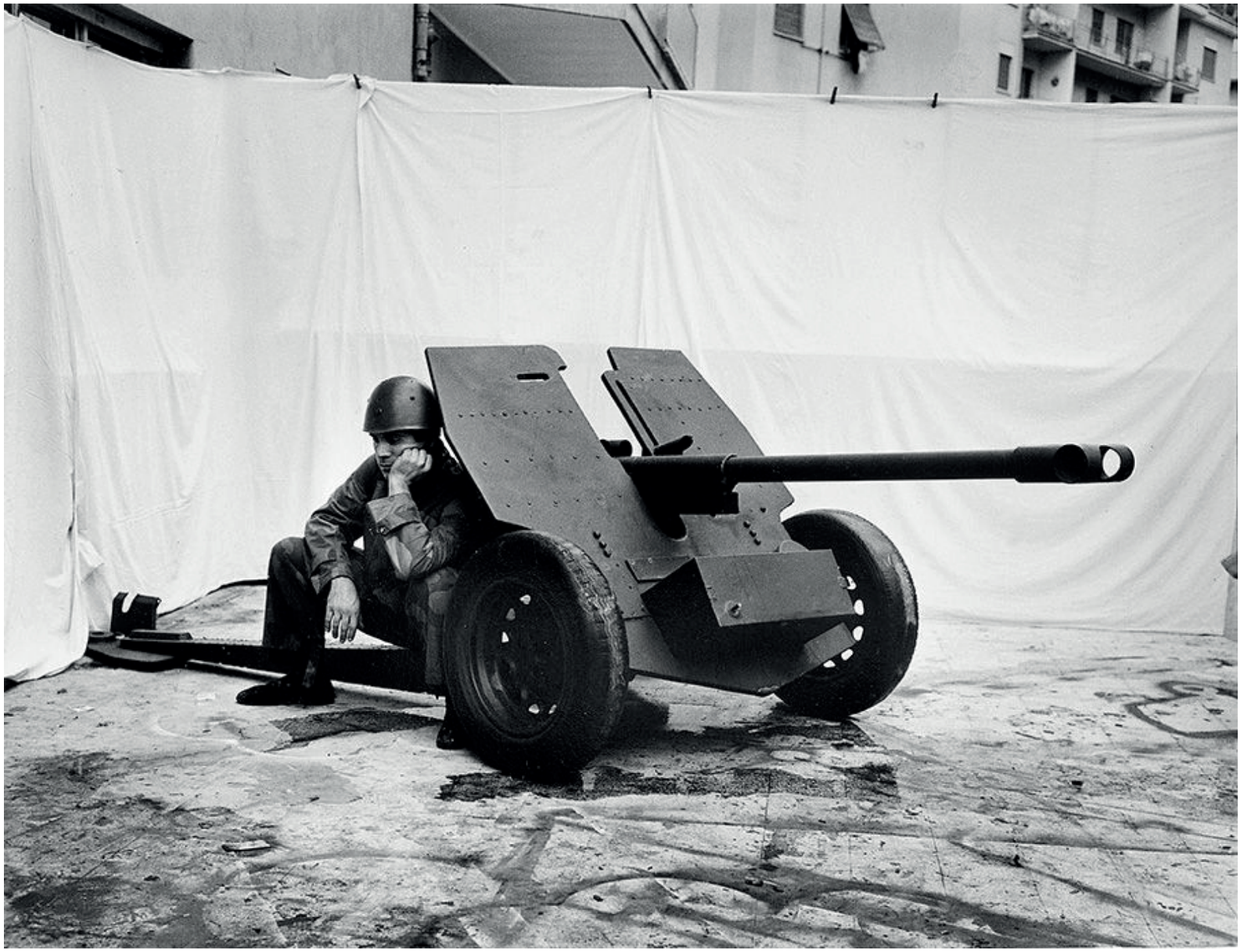
La guérilla est un terme emprunté à l'espagnol utilisé pour décrire des combats d'unités mobiles et flexibles pratiquant une guerre de harcèlement, d'embuscades, de coups de main menée par des unités irrégulières ou des troupes de partisans, sans ligne de front lors de la tentative d'annexion de l'Espagne et du Portugal en 1808 par Napoléon 1er.

Le terme désigne alors la confrontation d'un groupe armé utilisant des moyens erratiques, hétérogènes et parfois chaotiques pour dérouter une forces armées organisées et supérieures.

Le terme de guérilla est réemployé en 1967 par Germano Celant (1940-2020) dans «appunti per una guerriglia» pour émettre une position critique face à la guerre du Vietnam et poser les bases d'un art suivant les principes de guérilla: l'Arte povera.

L'architecture de guérilla doit donc être entendue comme une pratique d'architectes contemporains opérant dans le cadre d'une grande économie de moyens visant à renverser des codes préétablis tout en utilisant des moyens pauvres pour y parvenir. En devenant des architectes guérilleros ils se libèrent de tout dogmatisme et acquièrent une grande liberté créatrice car ils ne sont plus captifs d'un style ou d'une idéologie.

L'architecte guérillero observe et choisit méticuleusement son champ de bataille afin de produire un maximum d'impact avec un minimum de moyens.



Pino Pascali, Cannone bella ciao, 1965

L'architecture de guérilla -ou la guérilla- est une appréhension de la discipline qui vise à la repositionner en adéquation avec les préoccupations contemporaines. À une époque où la précarité des ressources paraît devenir un problème, l'architecte guérillero en fait une solution. Il embrasse l'idée que la simple énonciation et mise en forme de la pauvreté contemporaine constitue en soi un manifeste hautement provocateur.

En d'autres termes, c'est une architecture qui met en scène la précarité de manière poétique, qui considère la pauvreté comme le locus d'une culture authentique. En cela elle constitue une prise de position universaliste capable de dialoguer avec le lointain et le proche, les temps passés et à venir.

«Plus c'est local, plus c'est universel» F. Távora

Tandis que d'une part la société progresse de façon frénétique, et devient de plus en plus riche matériellement, le guérillero, lui, a le devoir d'être toujours critique face à cette fuite en avant.

L'architecture de guérilla évite donc difficilement la prise de position politique, car la critique du monde dans lequel elle prend place fait partie de son essence. Cependant la critique est toujours fondée et jamais gratuite, elle sert à requestionner ou à bousculer les paradigmes de son temps.

Cette position critique vise à reconnecter le monde aux choses autentiques et immuables du monde. Tandis que tout ici-bas se charge de codifications et de significations sophistiquées au fil du temps, l'architecture de guérilla semble croire en la force de la simple déclaration des choses du monde dans leur condition naturelle, révélant ansi leur beauté brute, leur grande beauté.



Pino Pascali, Missile colomba della pace, 1965

cisément – parce que la mode – dont le changement fait partie intégrante – constitue là aussi une stratégie évidente (même si nous ne l'admettons pas volontiers; nous reviendrons sur ce point). Ce qui a cependant changé depuis les essais de Loos sur le vêtement, c'est que nous ne croyons plus que la succession des modes représente un quelconque progrès: des boutons de frac dorés aux boutons de frac noirs – vous connaissez certainement sa remarque, dans *das andere*, sur le vêtement: «Comment doit-on s'habiller? / De manière moderne. / Quand est-on habillé de manière moderne? / Lorsqu'on attire le moins l'attention»[5]. Ces affirmations étant contraires à la stratégie de la mode, je m'abstiendrai dorénavant de me référer à Loos. A l'époque du «tout est dit», cette stratégie consiste à utiliser d'«autres» sortes de vêtements, et à les utiliser «autrement» – à savoir en évitant de confirmer leur signification. Celui qui porte un bleu de travail n'est donc pas nécessairement un ouvrier, et celle qui se promène en soutien-gorge n'est pas forcément une putain. Ces vêtements constituent des signes - relatifs à l'ouvrier, à la putain -, mais la signification de ces signes est suspendue – ou, plus précisément, ce sont d'autres significations qui sont recherchées, et «ces nouvelles significations sont issues, comme l'écrit Burckhardt, d'une tension qui se produit par rapport aux anciennes»[6]. Ce phénomène s'applique aux arts en général, qu'il s'agisse des arts majeurs ou «mineurs», le vêtement représentant dans ce contexte un moyen de transmettre des significations.

Nous ne saisissons pas tout de suite les nouveaux signes; nous ne comprenons et ne pouvons communiquer qu'avec les signes que nous connaissons. C'est donc eux que nous utiliserons, mais de manière à leur donner une autre signification; ce qui sera inévitablement le cas, puisque la signification que nous connaissons sera corrodée par le mode d'utilisation de ces signes. C'est en cela que réside la tension entre l'ancienne signification et la nouvelle, qui ne se dévoile que progressivement, à la manière d'une photographie plongée dans le révélateur.

Si vous vous demandez ce que ces réflexions ont à faire avec les matériaux, voire avec la lumière considérée comme matériau[7], je puis vous rassurer: nous sommes sur le bon chemin, même si c'est le «chemin des écoliers», le long chemin du retour qui permet à l'enfant de faire d'importantes expériences.

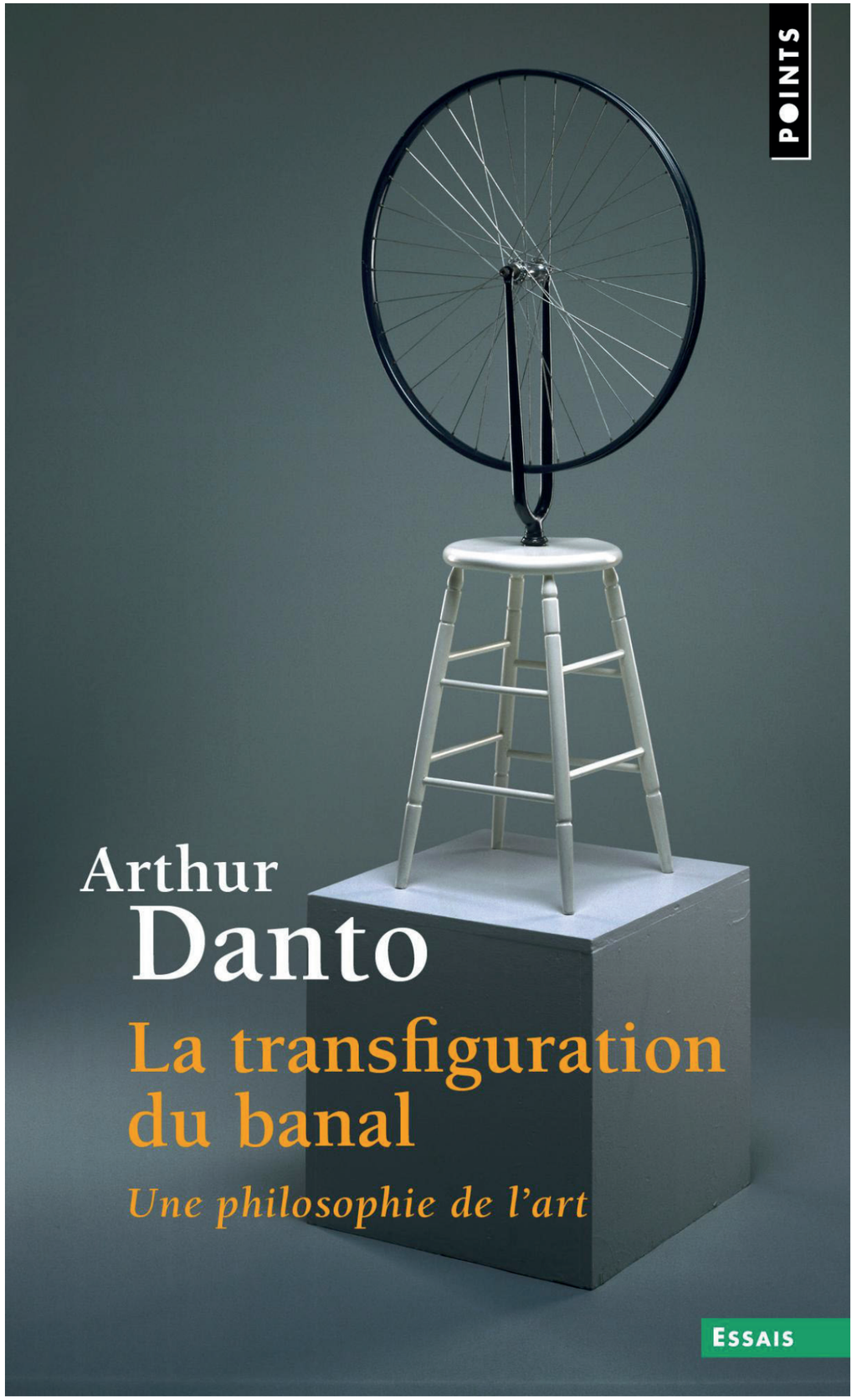
Où en sommes-nous? A une «autre» utilisation du signe; une utilisation par laquelle une nouvelle signification se crée en tant que différence par rapport à l'ancienne: une utilisation «différante», c'est-à-dire visant à produire cette différence. Madonna – pour la faire une nouvelle fois entrer en scène – a fait exécuter par Jean-Paul Gaultier un soutien-gorge d'une facture telle que nos fantasmes ne puissent que nous paraître ridicules. Cette pièce de lingerie est affreuse, dans la mesure où sa couleur renvoie, dans un premier temps, au corps et, dans un deuxième temps, à elle-même: elle devient ainsi elle-même l'objet du désir. En d'autres termes, elle se transforme en fétiche (en se mettant à la place de l'objet qu'elle dé-

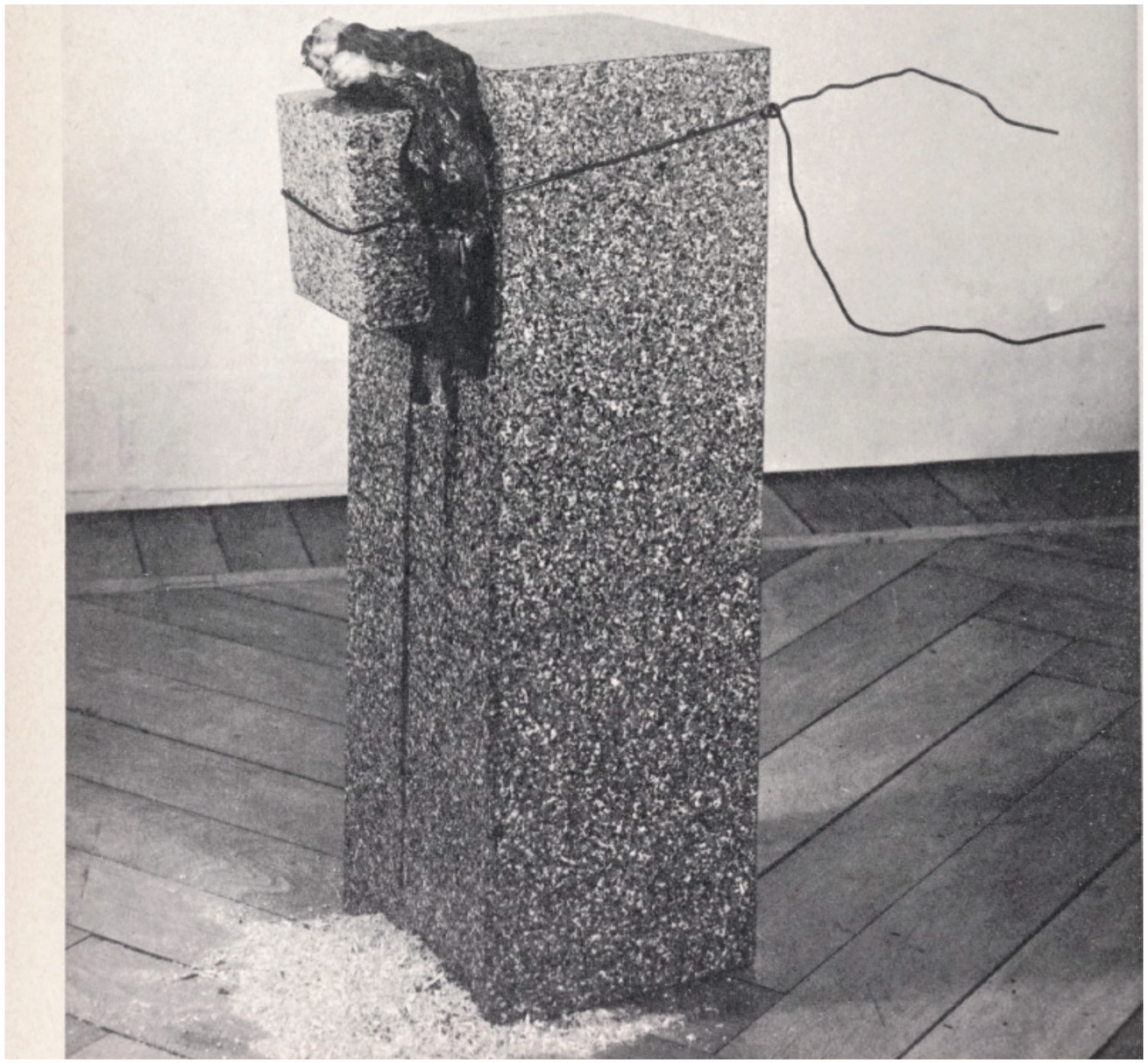


Madonna, *Blonde ambition tour*, 1990

Geschmackswandel besteht eben darin, dass wir etwas zeitlich von vorne sehen und dann von hinten, und dass dasselbe Phänomen zeitlich von hinten gesehen die gegenteilige Bedeutung (...) hat» als von vorne.[4]

Ich spreche hier von Kleidung, aber ich brauche nicht auf Adolf Loos zu verweisen um klarzumachen, dass wir als Architekten viel davon lernen können, auch bzw. gerade auch weil die Mode – die notwendigerweise die Veränderung einschliesst – dort eine selbstverständliche Strategie ist. (In der Architektur ist sie es auch, nur geben wir das nicht so gerne zu; davon ist noch zu sprechen.) Was sich seit den Aufsätzen von Loos, die von der Kleidung handeln, allerdings verändert hat: Wir glauben nicht mehr daran, dass die sich folgenden Moden im Sinne einer Entwicklung verlaufen: von den goldenen zu den schwarzen Knöpfen am Frack – sie kennen sicher seine Notiz in «das andere» über «Die Kleidung / wie soll man angezogen sein? / Modern./ Wann ist man modern angezogen? / Wenn man am wenigsten auffällt.»[5] Das steht nun allerdings der Strategie der Mode entgegen. Deswegen höre ich hier auf, mich auf Loos zu berufen. In einer Zeit des «tout est dit» besteht diese Strategie darin, «andere» Arten von Kleidung zu ver-


POINTS
Arthur
Danto
La transfiguration du banal
Une philosophie de l'art
ESSAIS





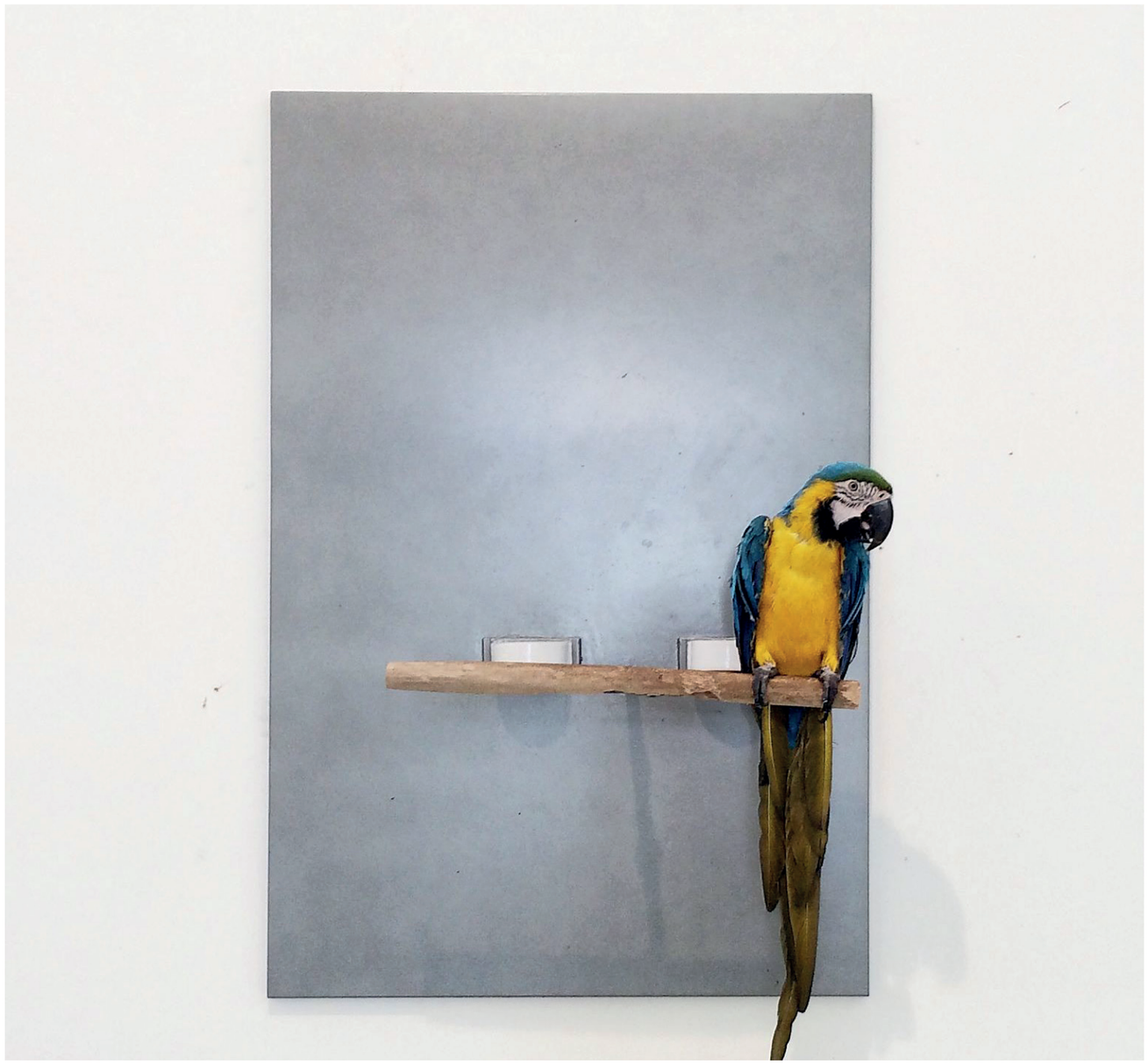


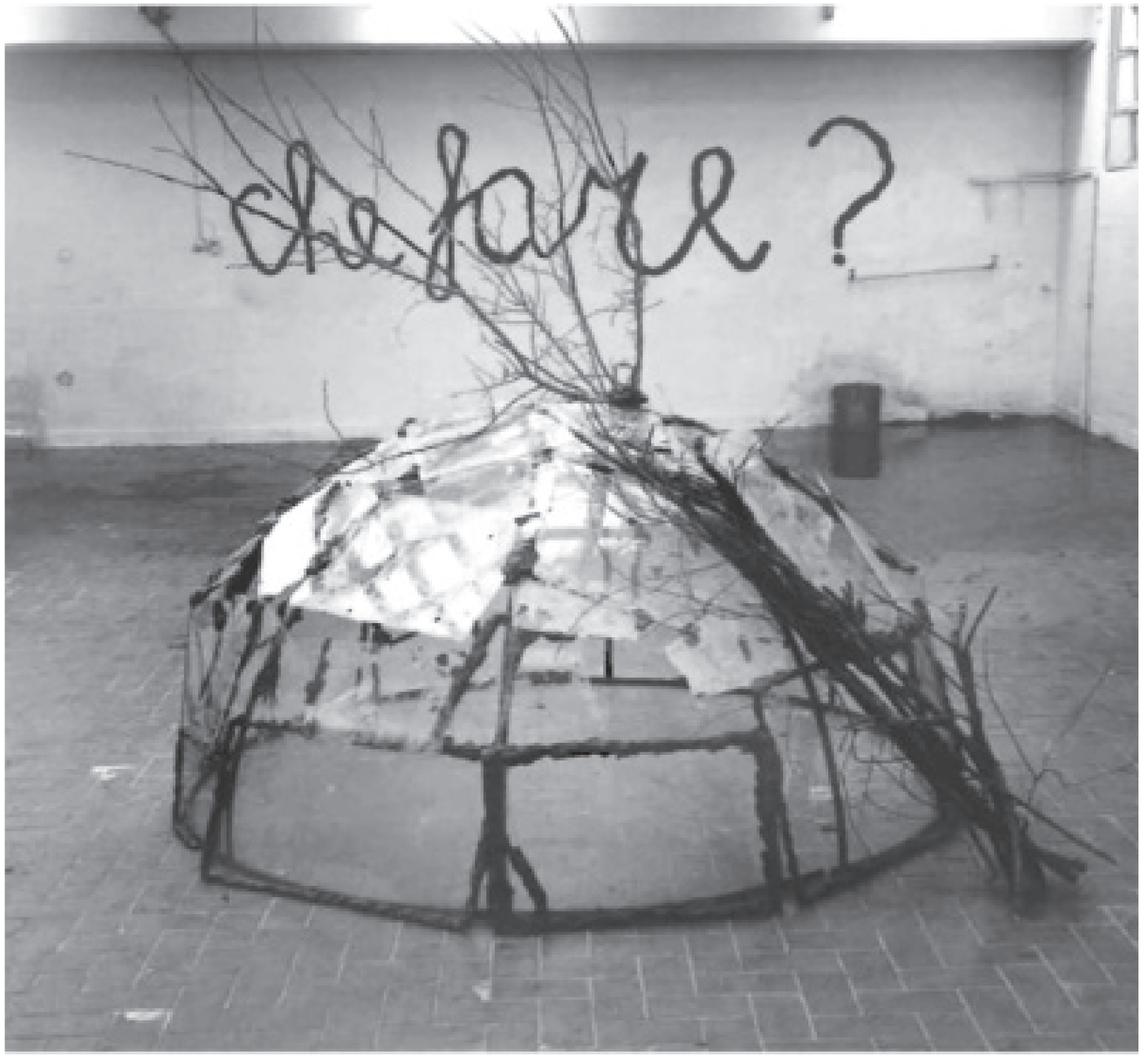











de faire ?


che fare?

Theatre must admit its limits. If it cannot be richer than film, then let it be poorer. if it cannot be as lavish as television, then let it be ascetic. If it cannot create an attraction on a technical level, then let it give up all artificial technique. All that is then left is a holy actor in a poor theatre.

– Jerzy Grotowski













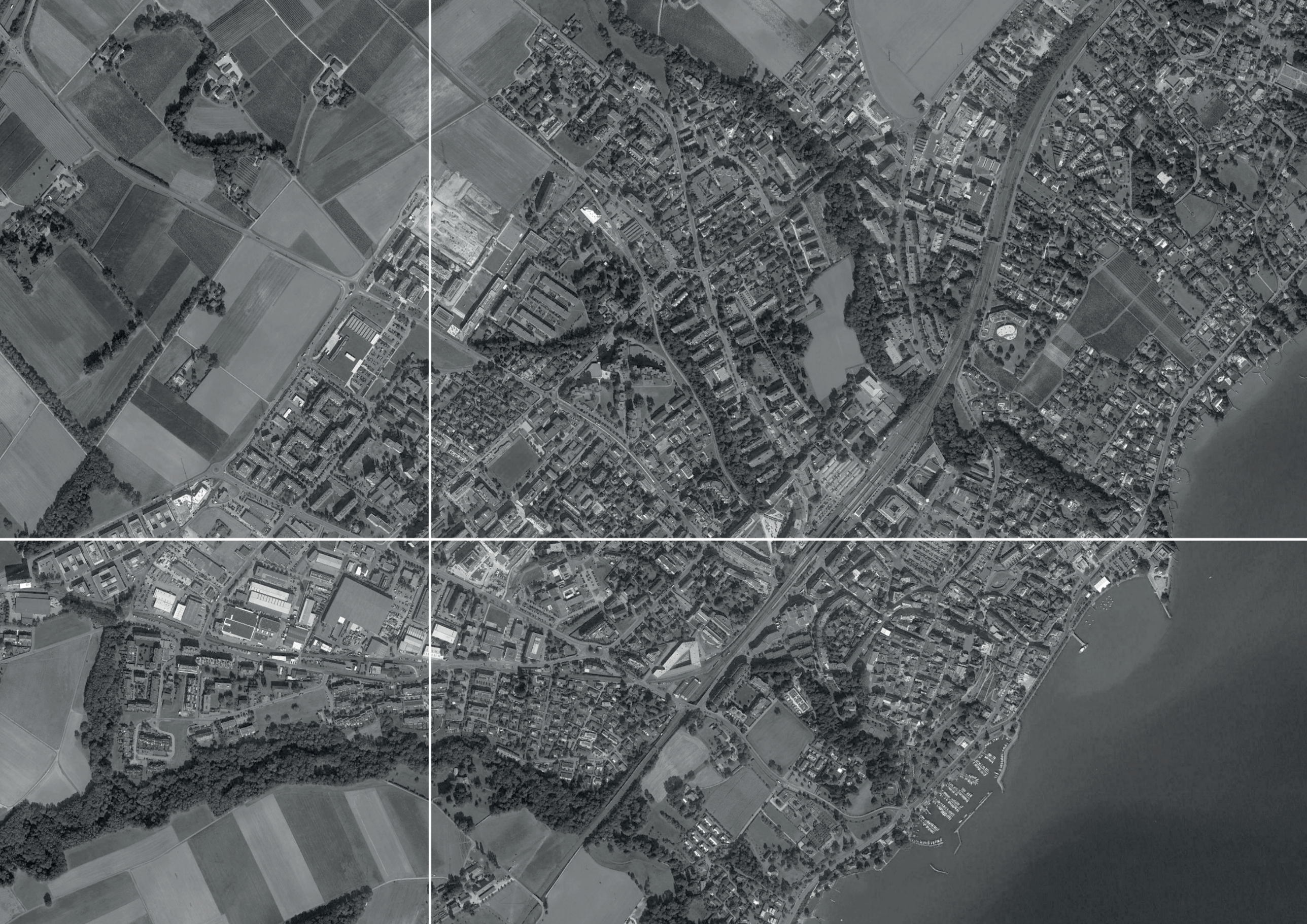






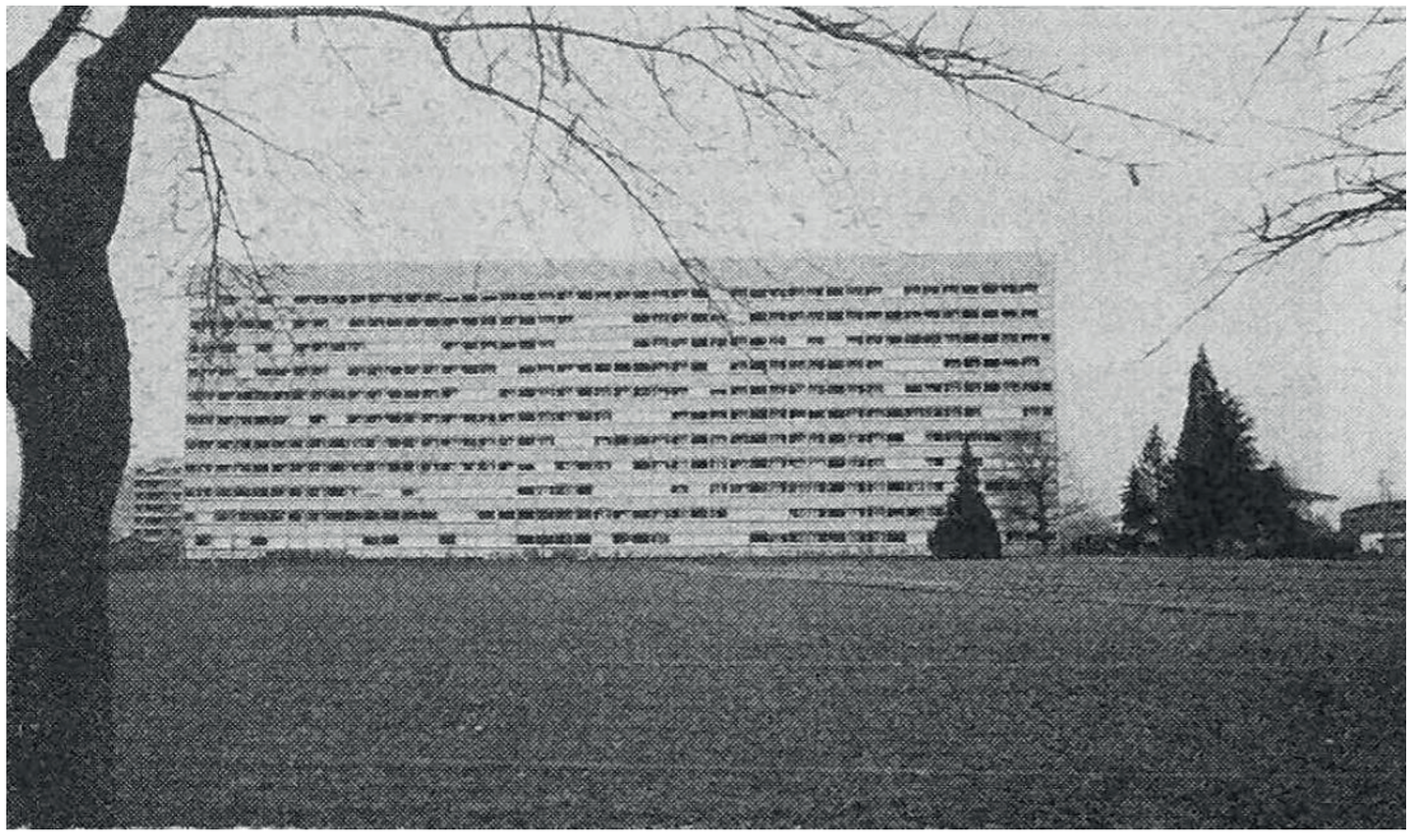








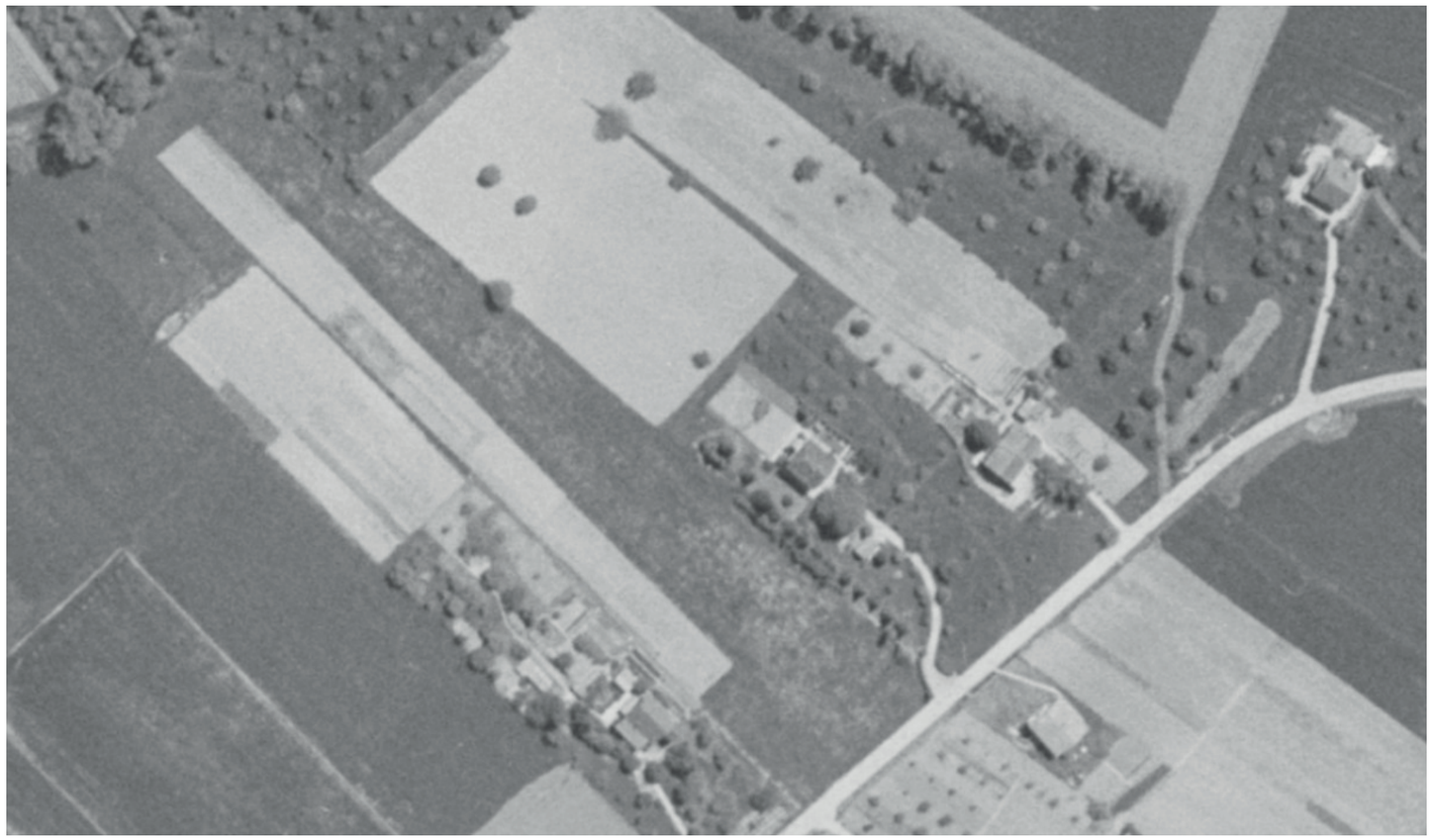




le mur de la honte conçu par Max Richter et Marcel Gut en 1966



le mur de la honte conçu par Max Richter et Marcel Gut en 1966









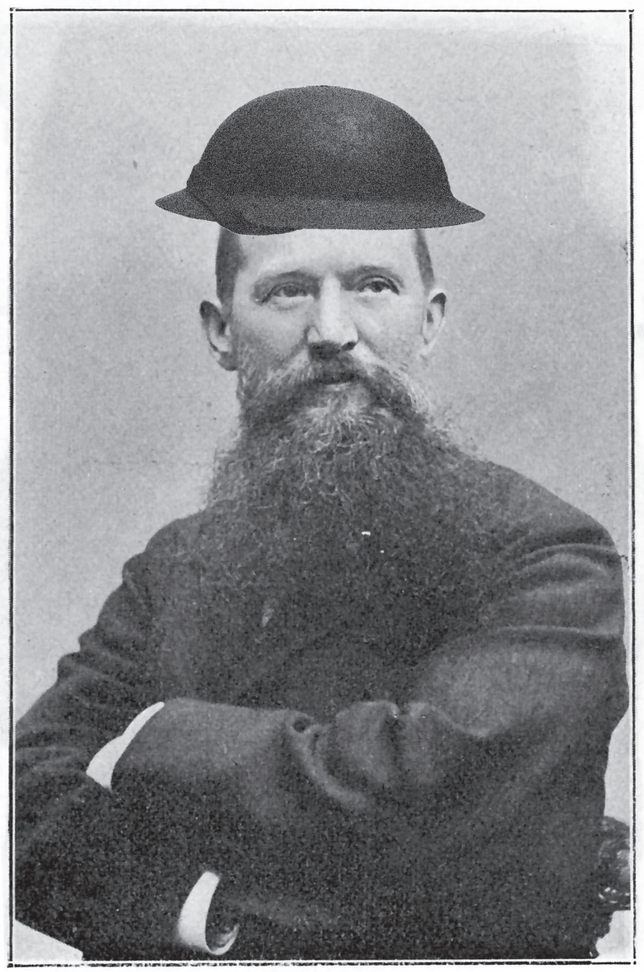








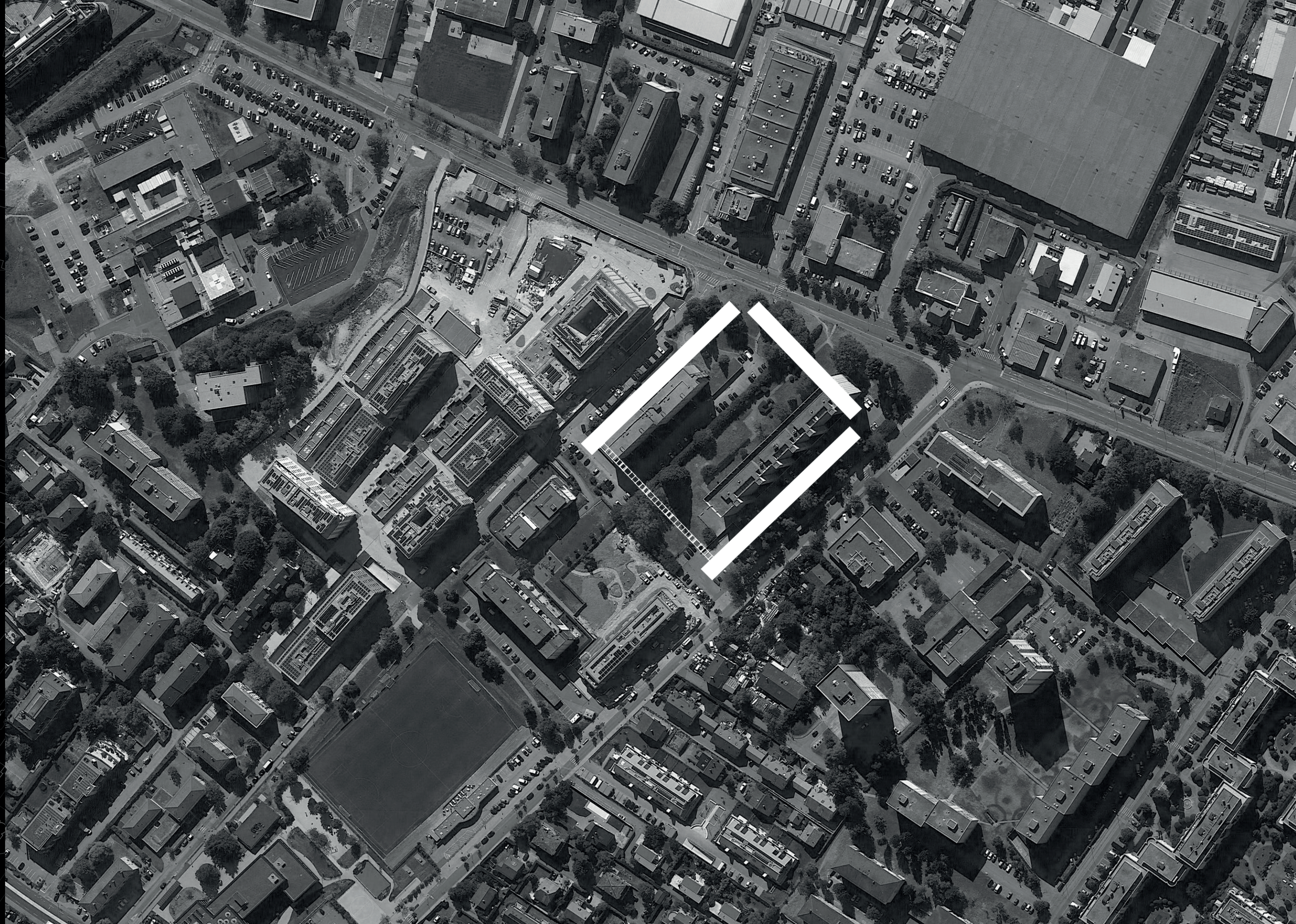


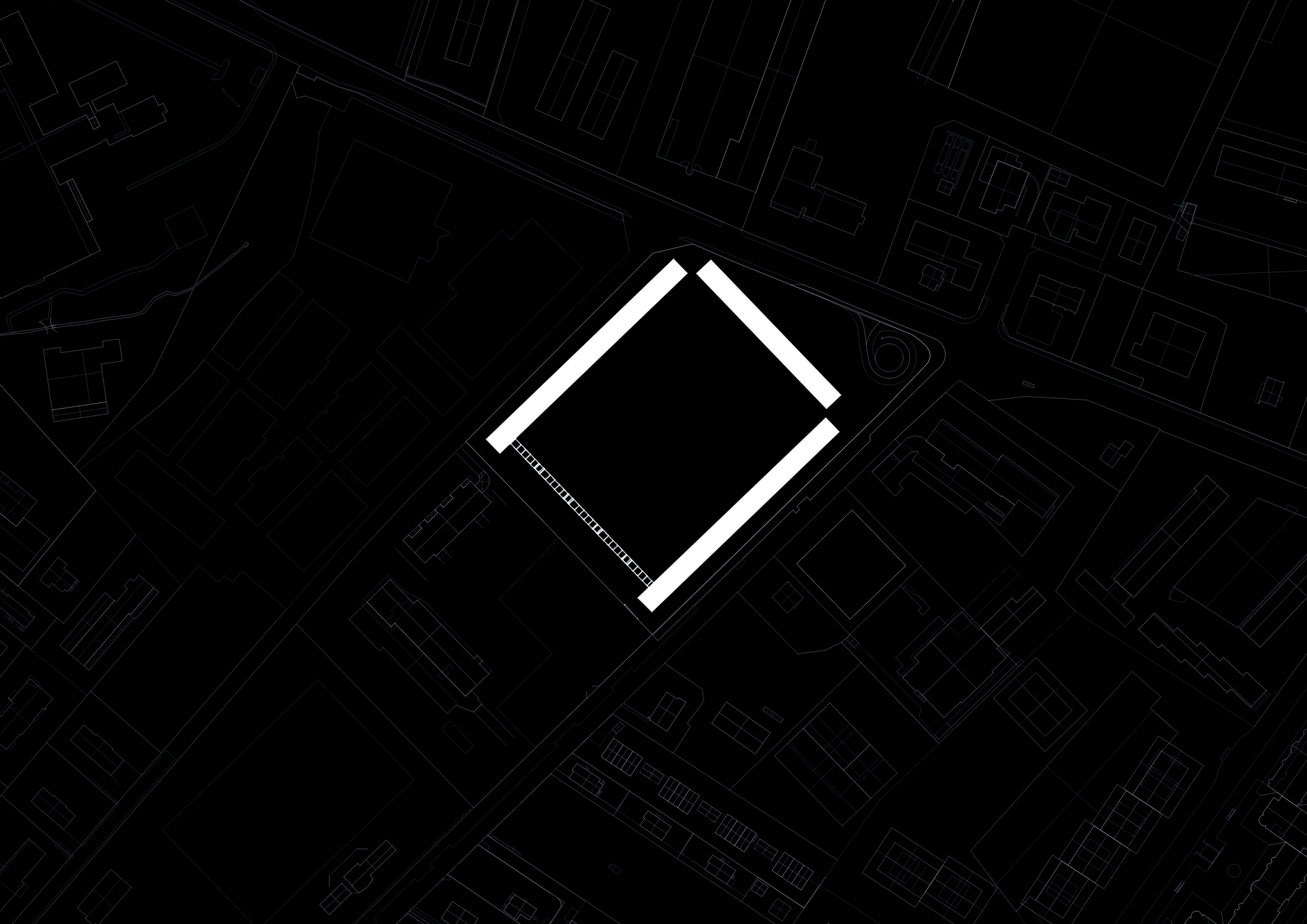


GUSTAVE FALCONNIER

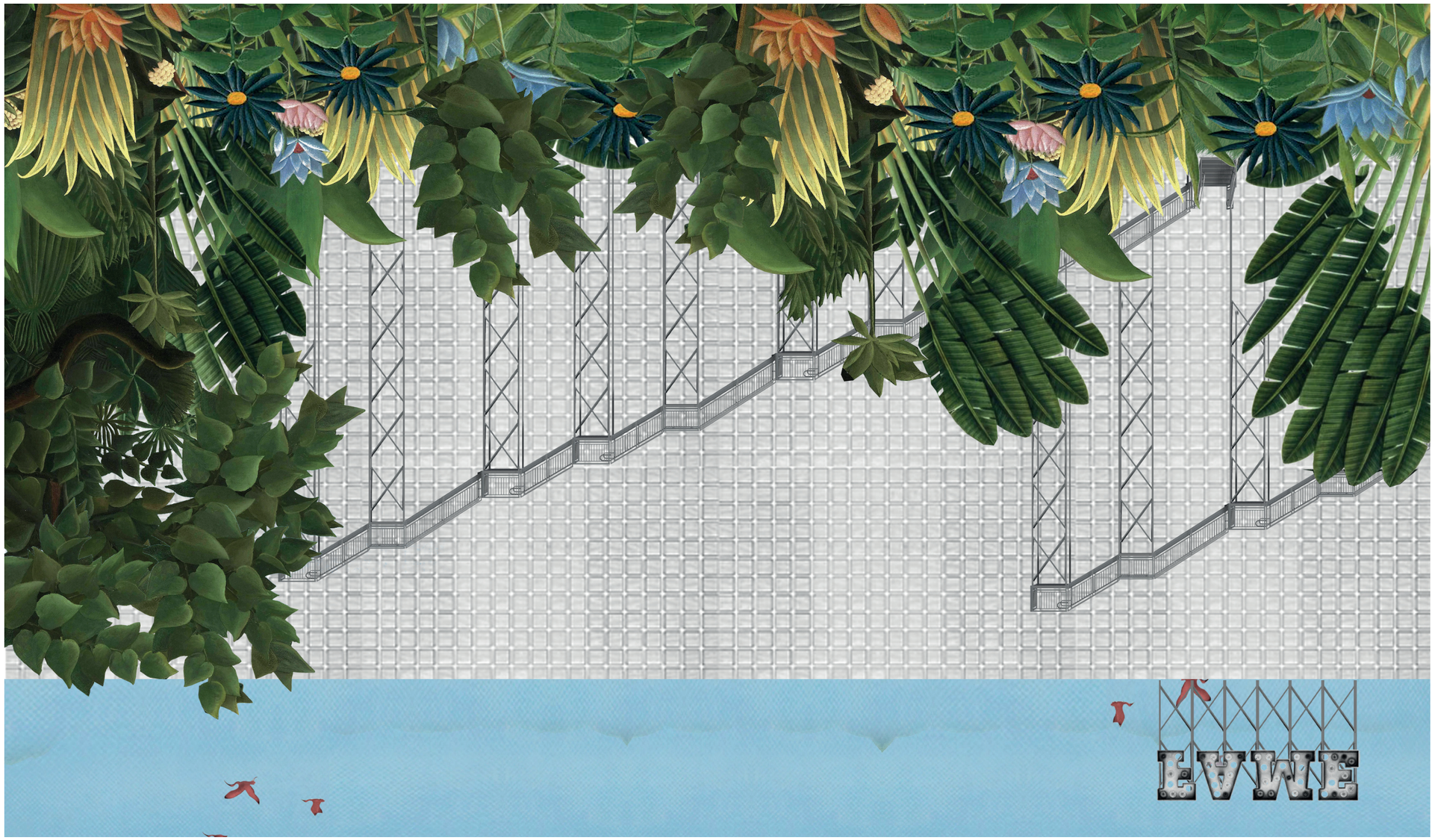
PRÉFET

COPIE
VILLE DE NYON
ARCHIVES








EVWE




OUR HOUSE
IS ON FIRE

An unpredictable coexistence between poyer and existential precariousness spoils our tranquility and calls our claims into question, to remind us that every «thing» is precarious, it is sufficient to force the breaking point to make it explode.

Why not try with the world ?

Germano Celant, appunti per une guerriglia, 1967



Jannis Kounellis, senza titolo, 1987


FAME

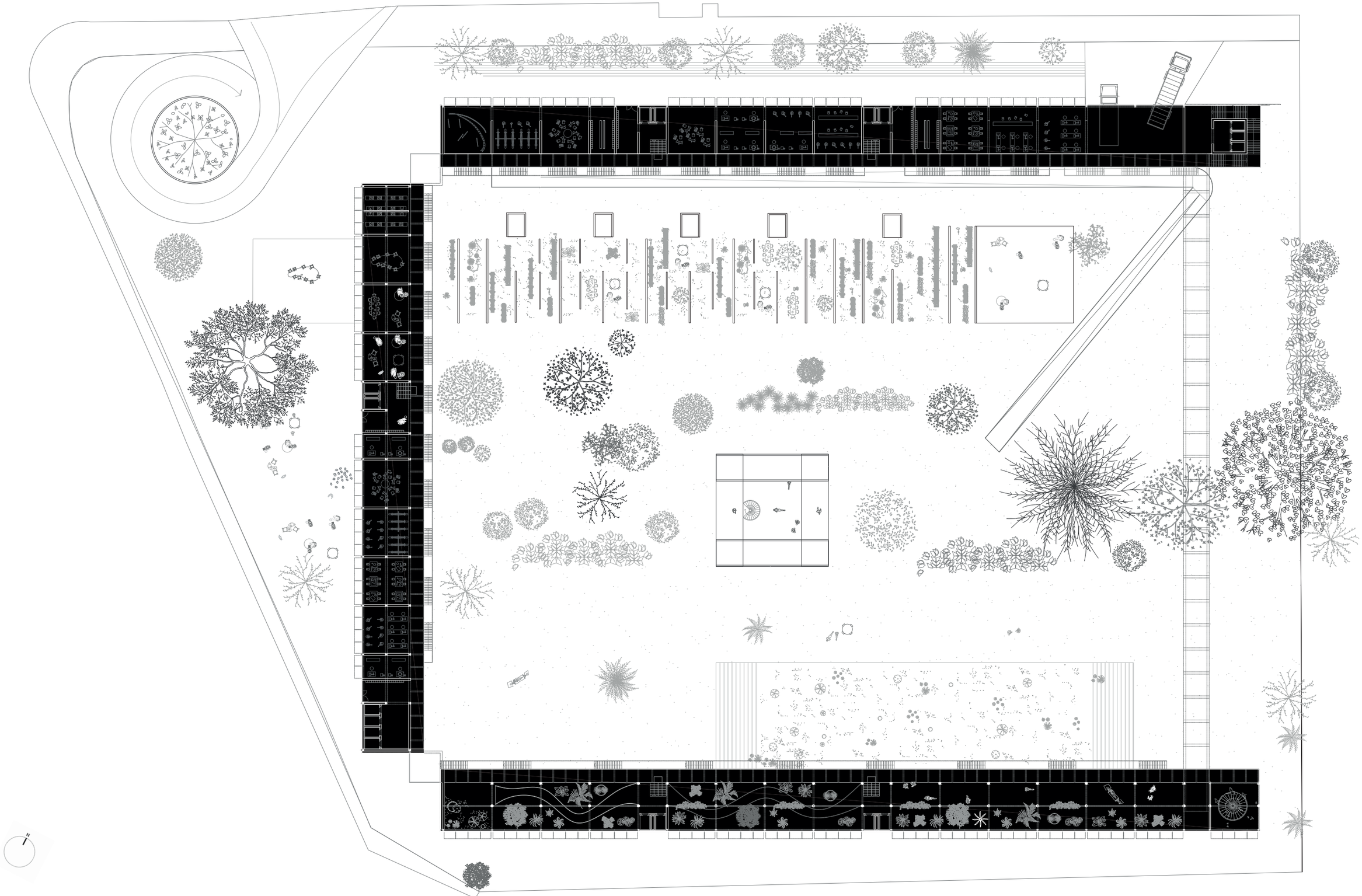


état actuel du site

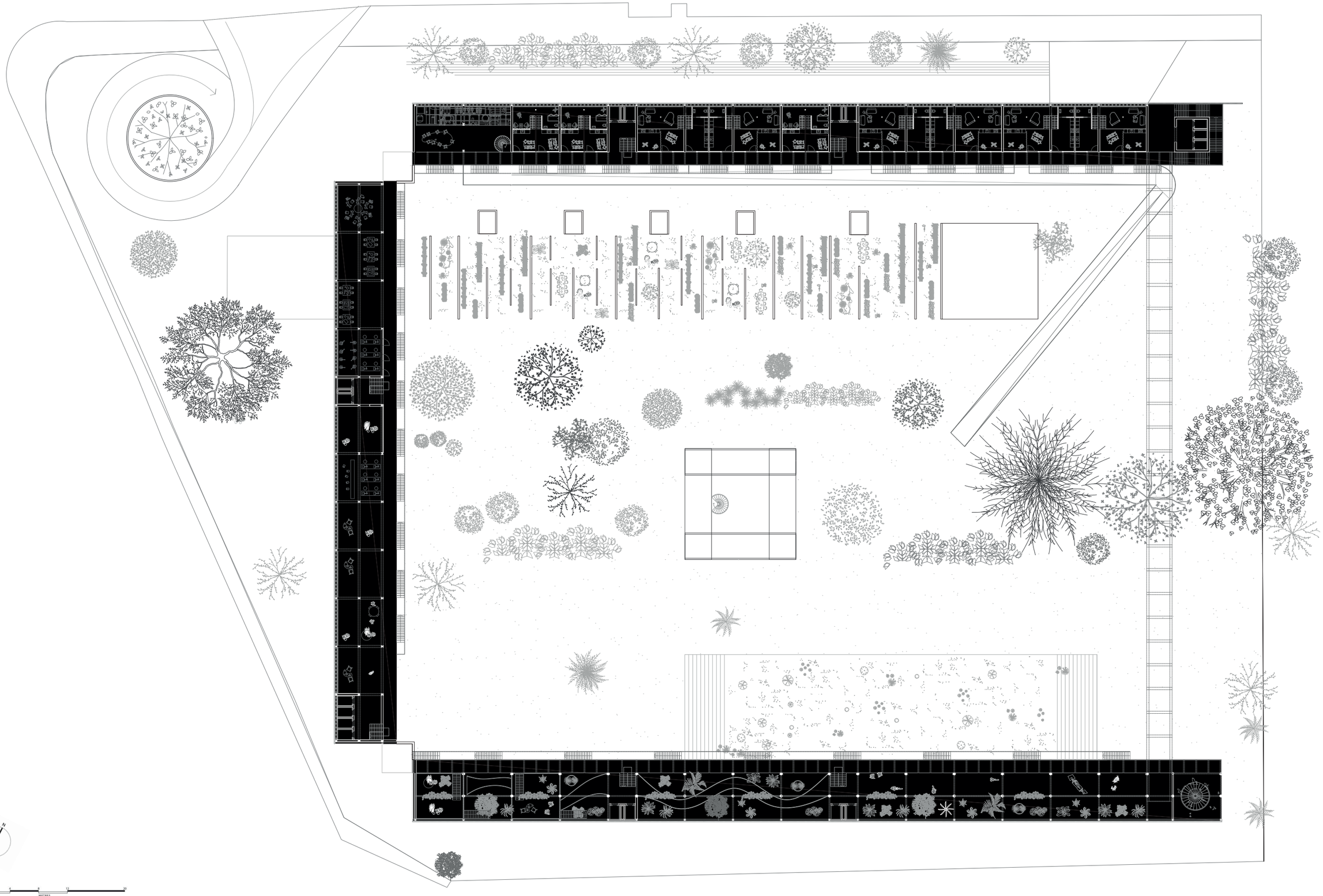


les trois remparts -la guérilla- qui dictent le chemin à suivre et se font gardiens de la mémoire du lieu

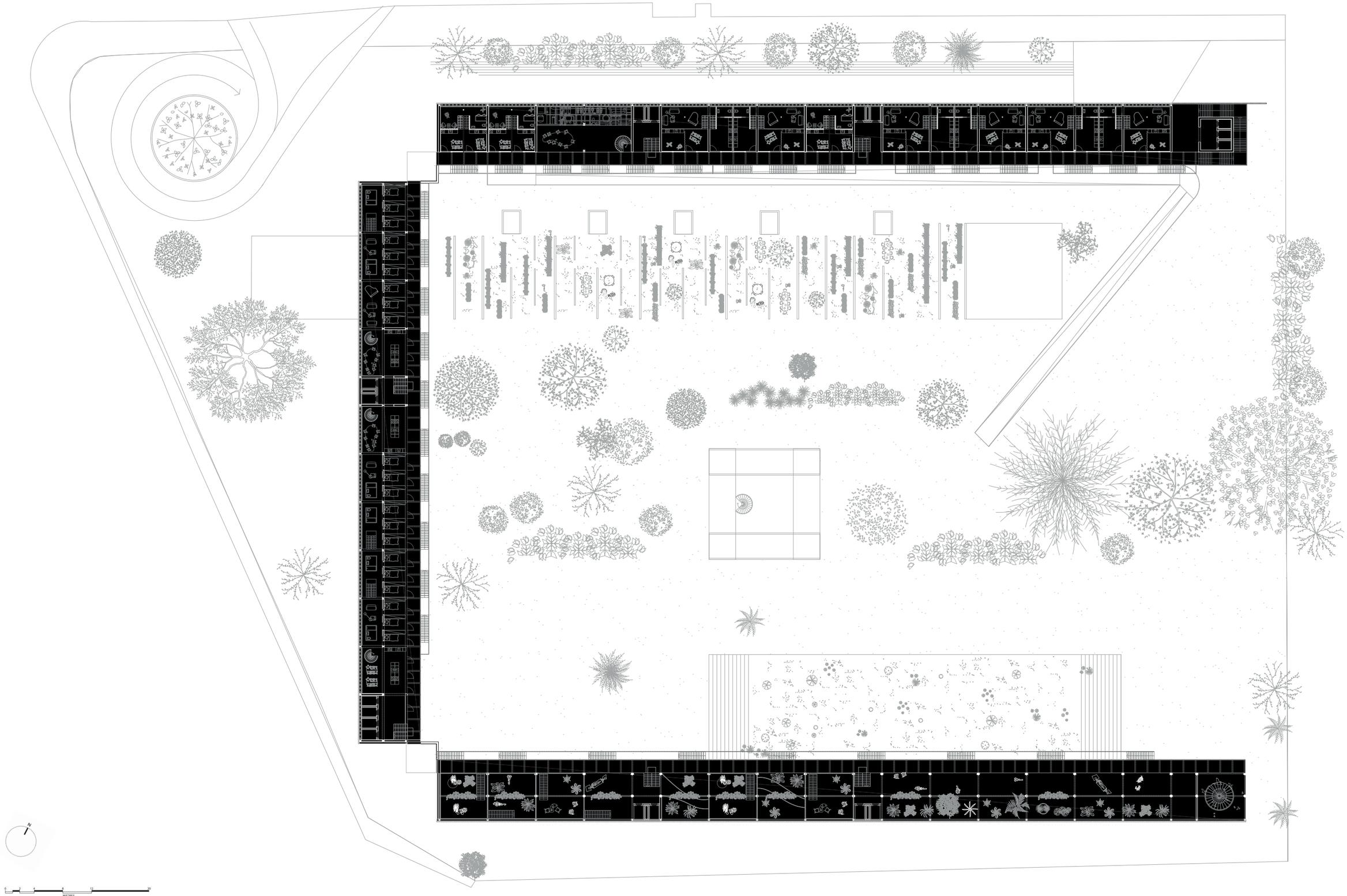
plan de rez-de-chaussée +0.00



plan d’étage supérieur +9.00



plan type +18.00





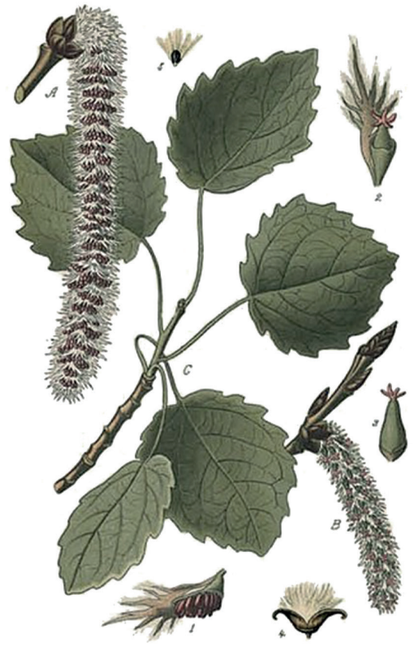
ostrya carpinifolia/
charme houblon



pice abis/épicea



pinus sylvestris/
pin sylvestre



quercus petraea/
chêne rouvre



sorbus aria/
alisier blanc



prunus avium/
mérisier



pinus/pin



quercus robur/
chêne pédonculé



robinia pseudoacacia/
robinier



salix/saule



acer pseudoplatanus/
érable sycomore



acer platanoides/
érable plane



populus tremula/aulne
blanc



alnus incana/aulne
blanc



betula/bouleau



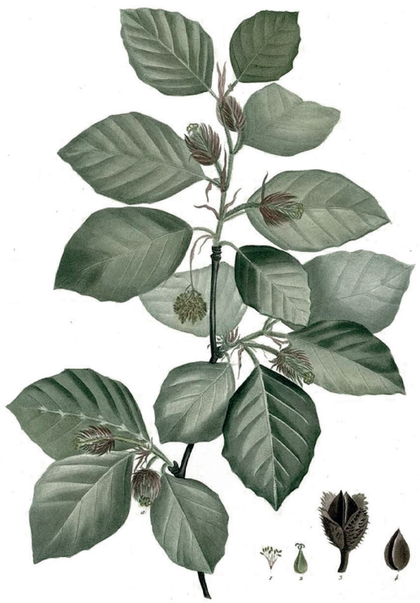
carpinus/charme



tilia cordata/tilleul
à petites feuilles



castanea/
chataîgner



fagus sylvatica/
hêtre

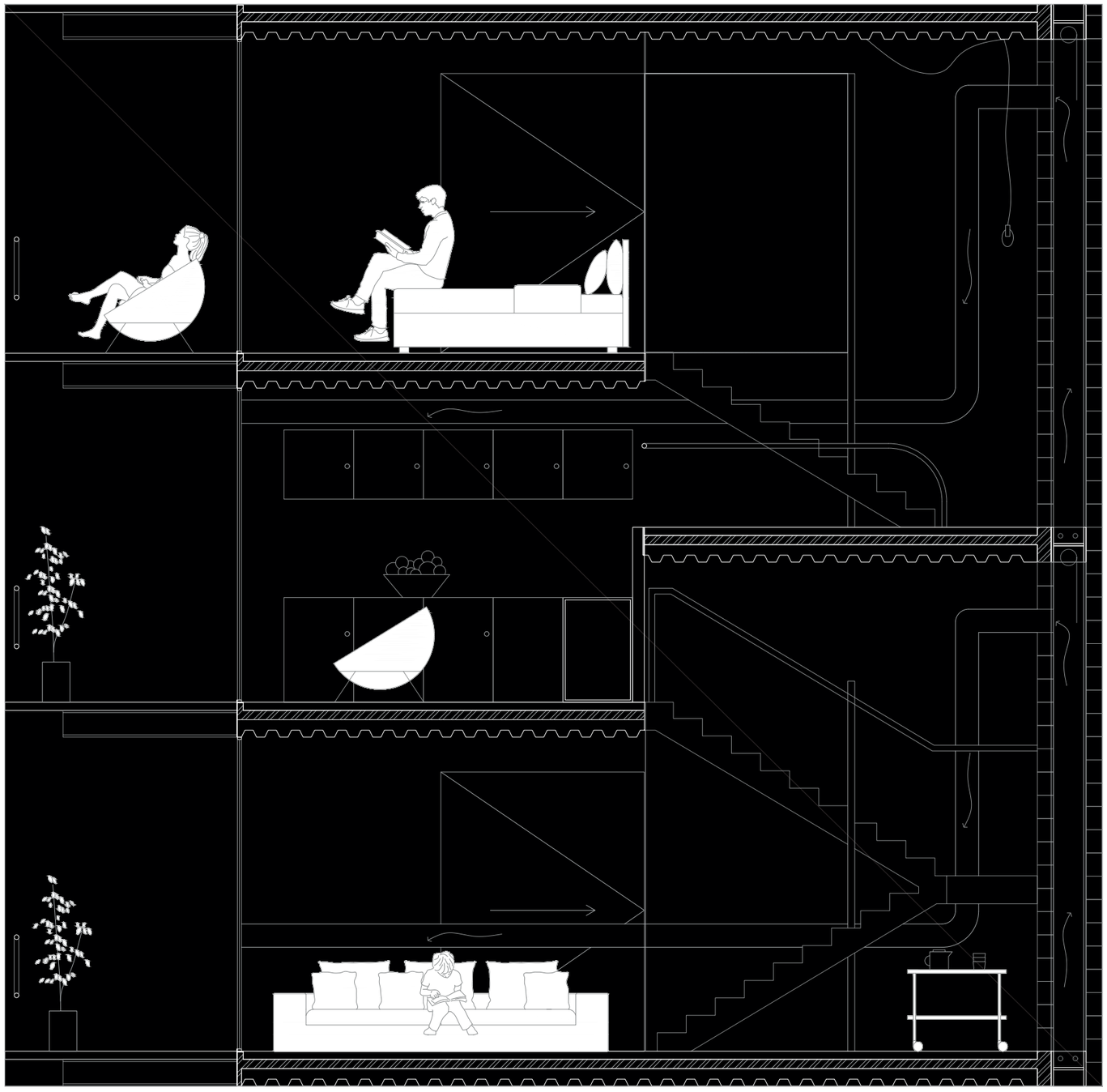


fraxinus/frêne

coupe transversale

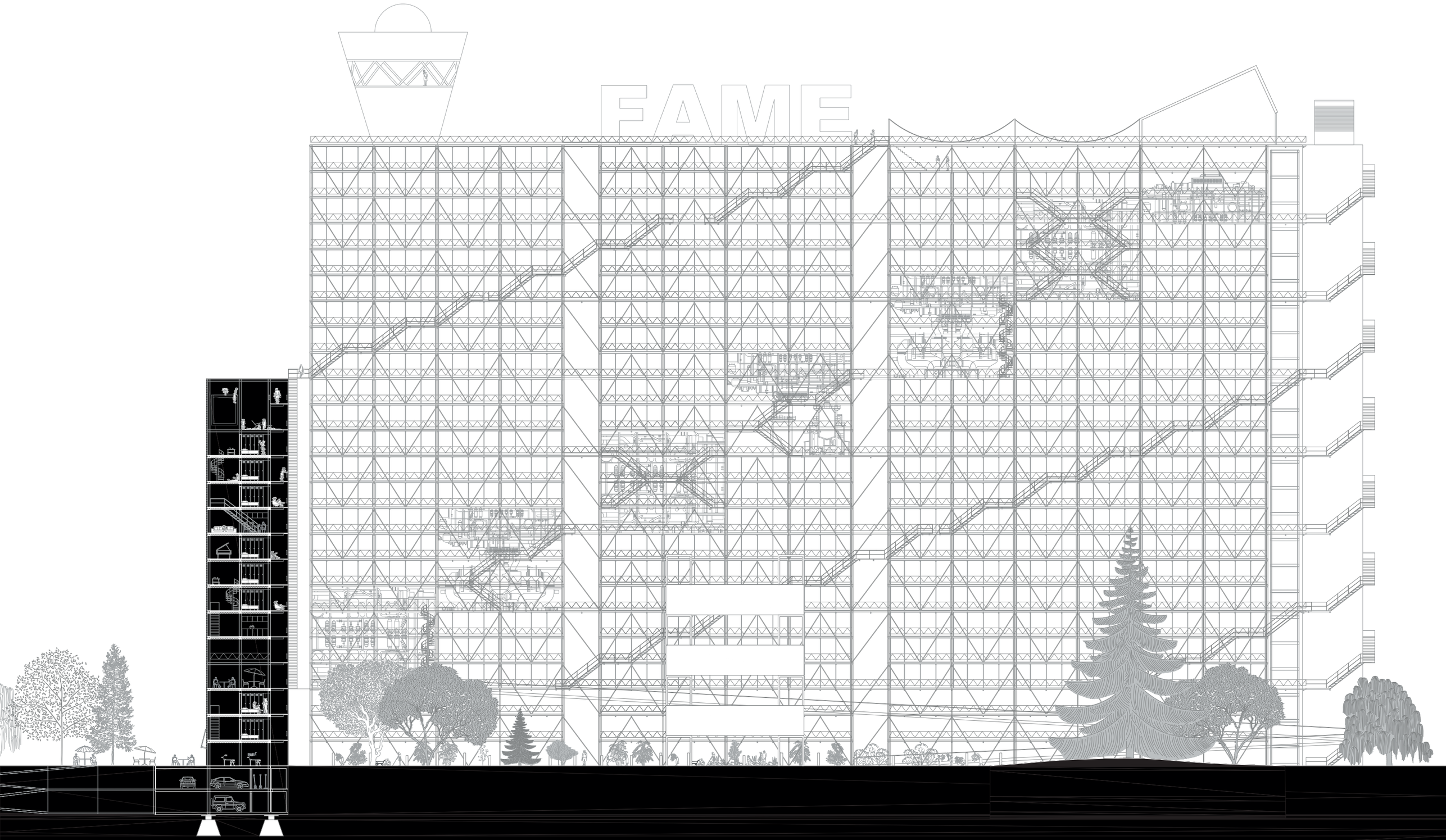


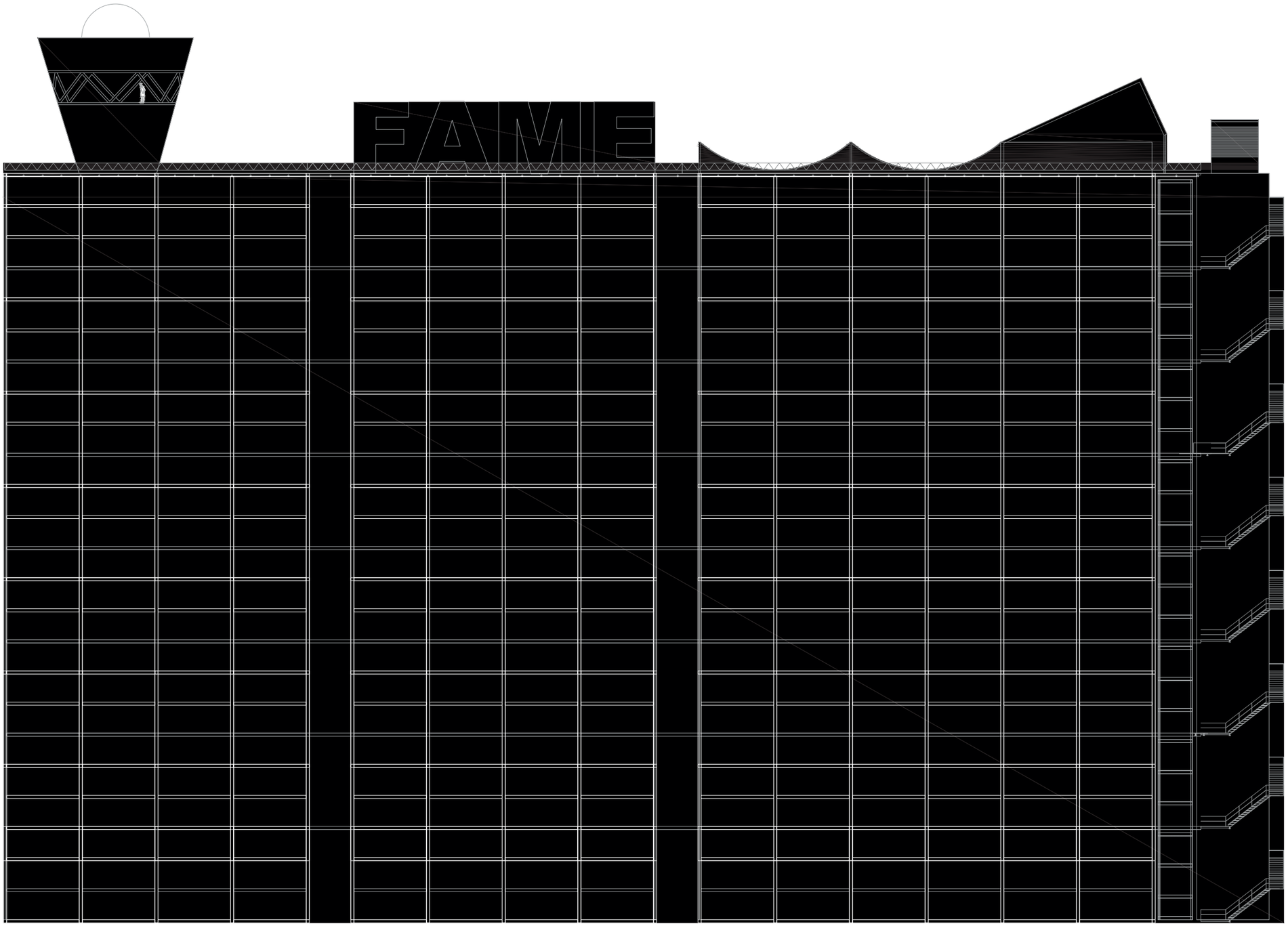
coupe détaillée

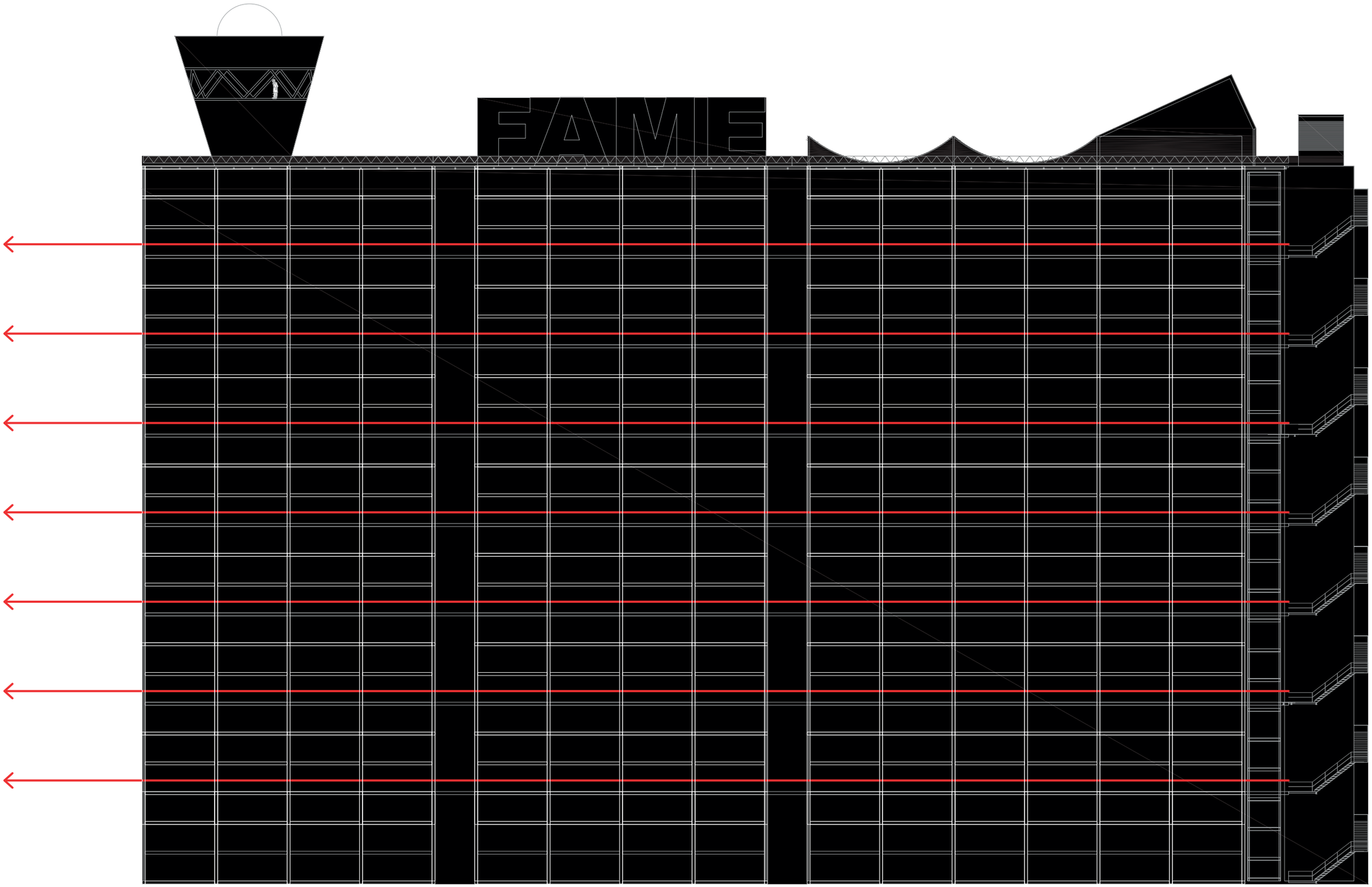


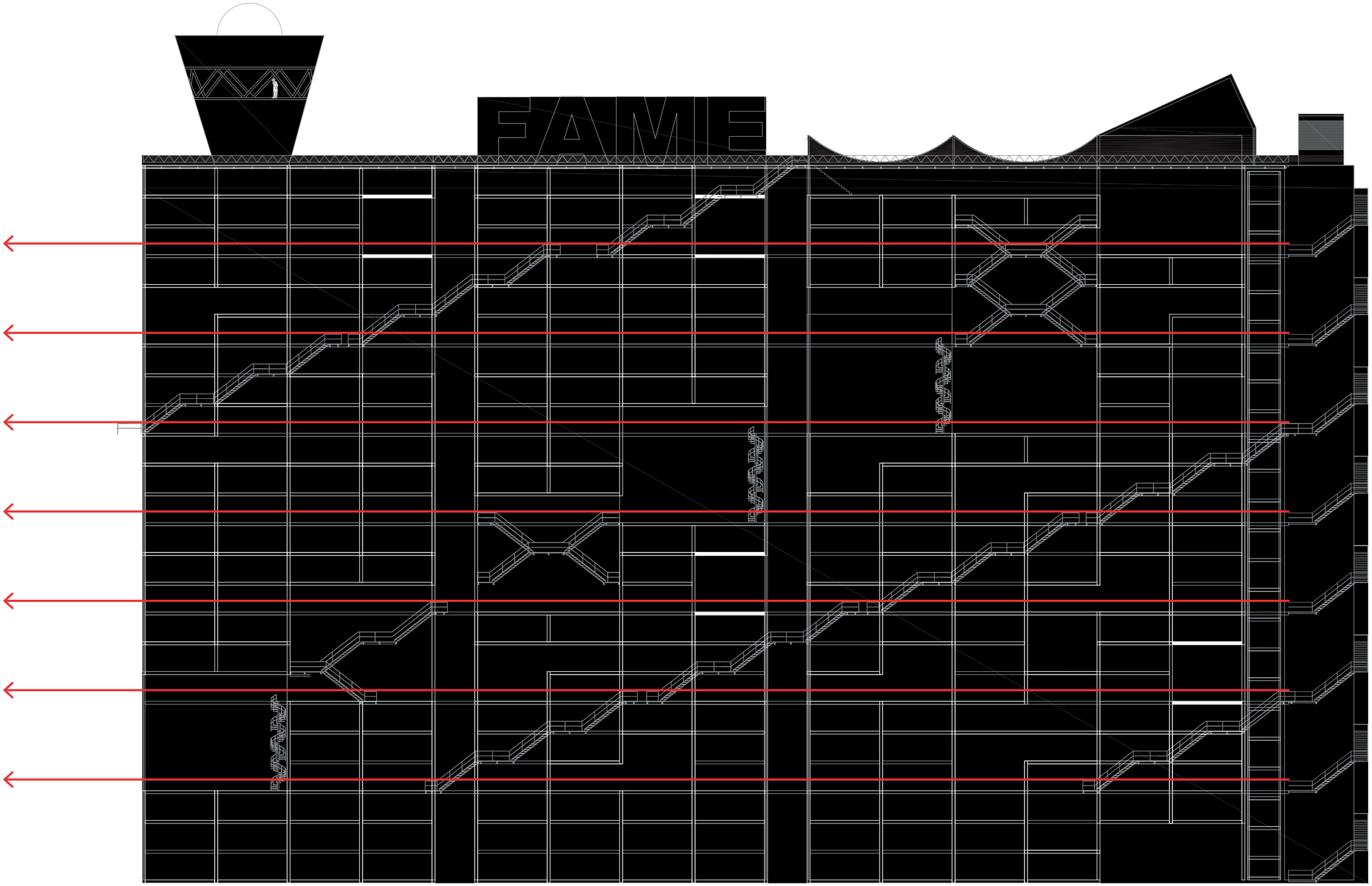
0 1 2 3 5

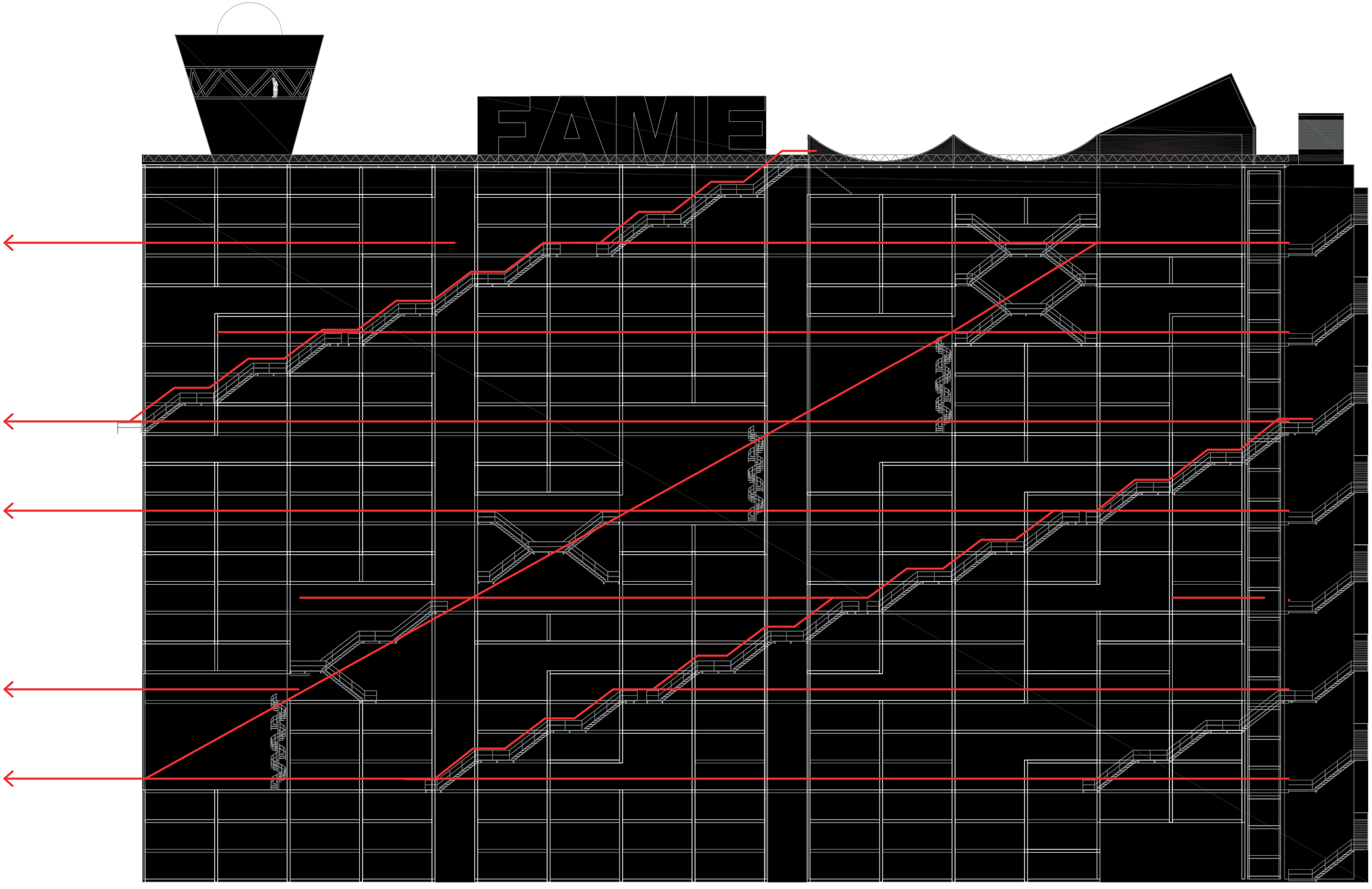
coupe longitudinale

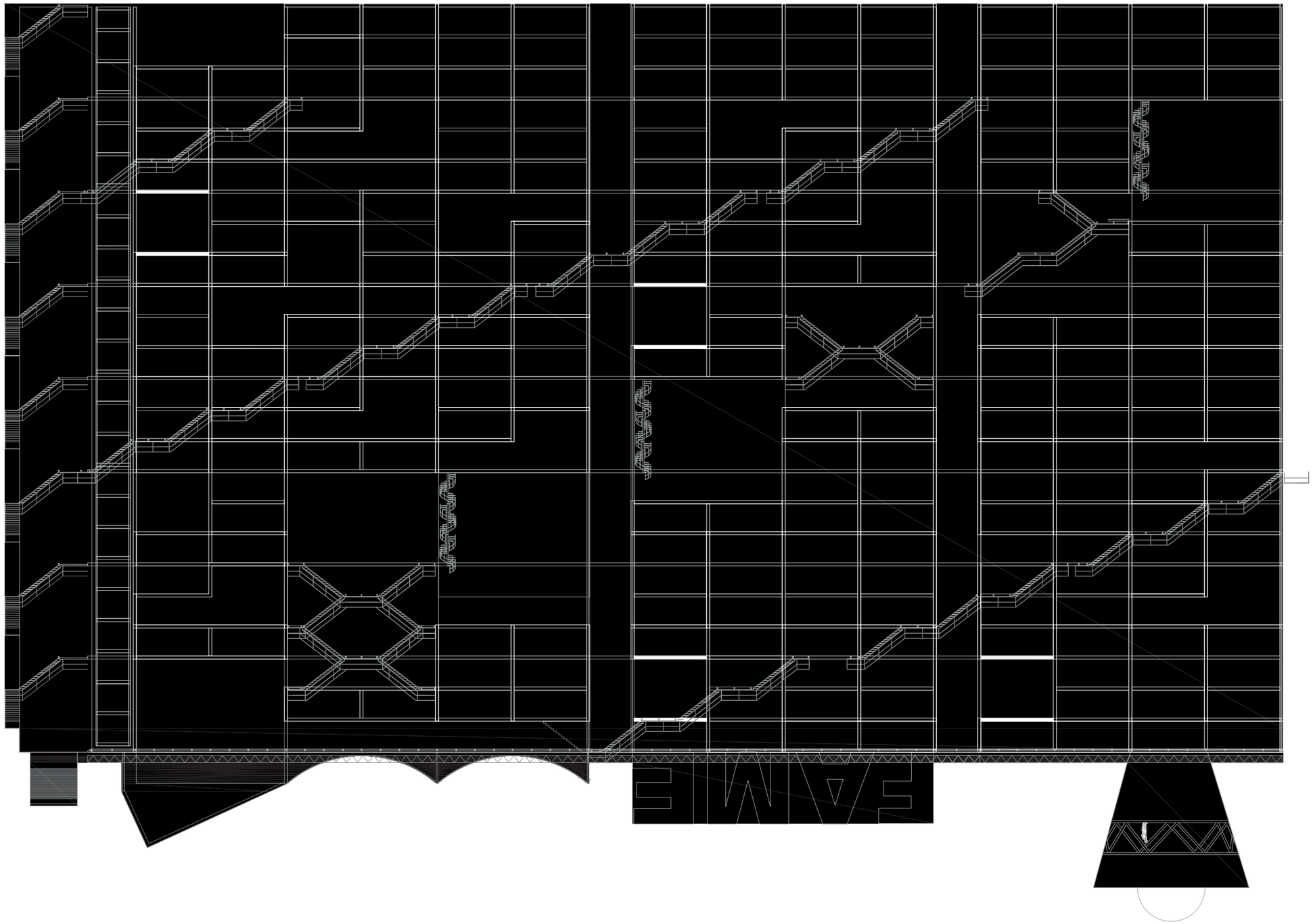



FAME

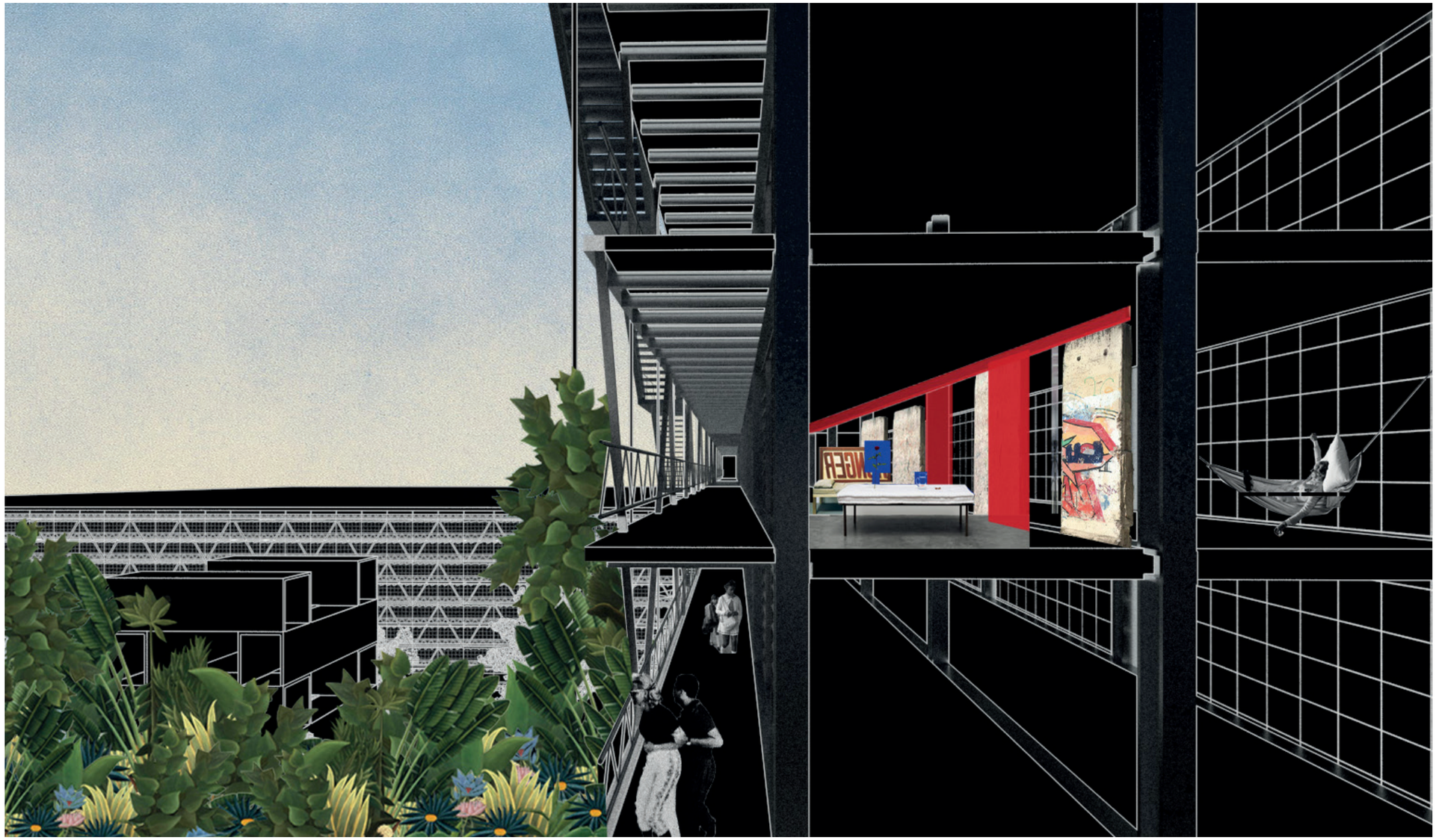

FAME


FAME


FAME



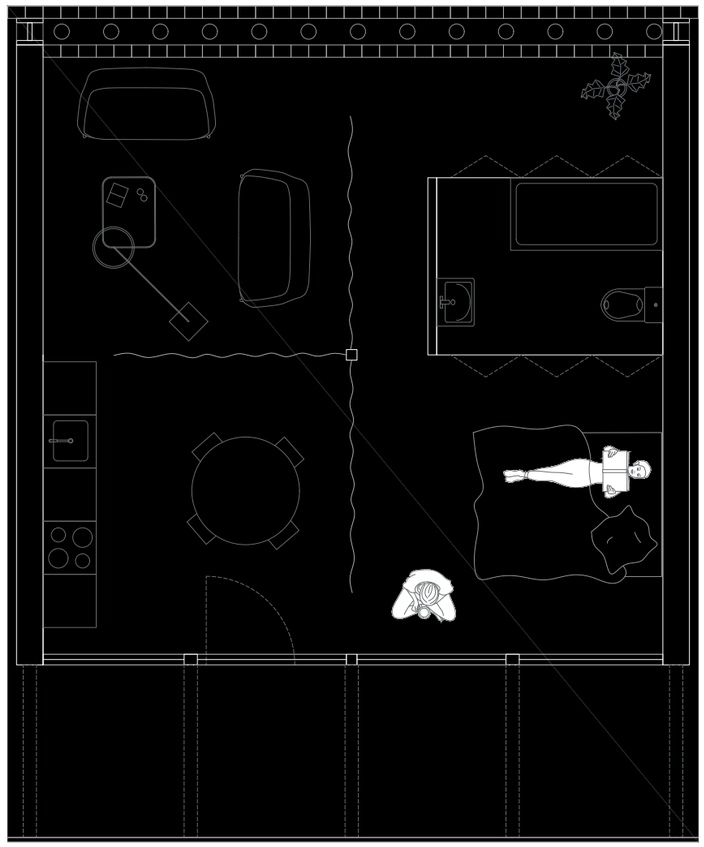

HUNGER







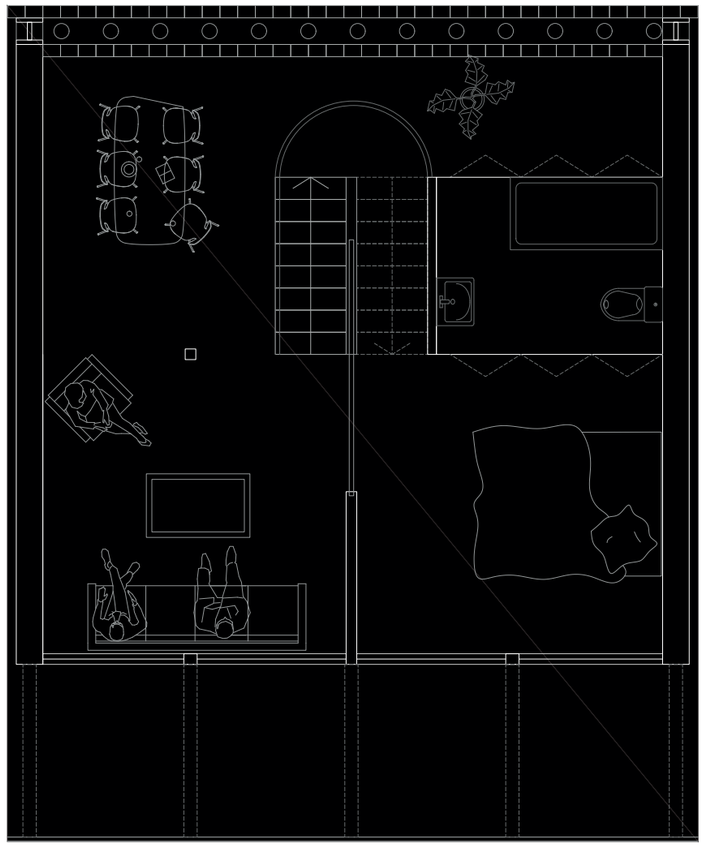
studio simplex 45m²

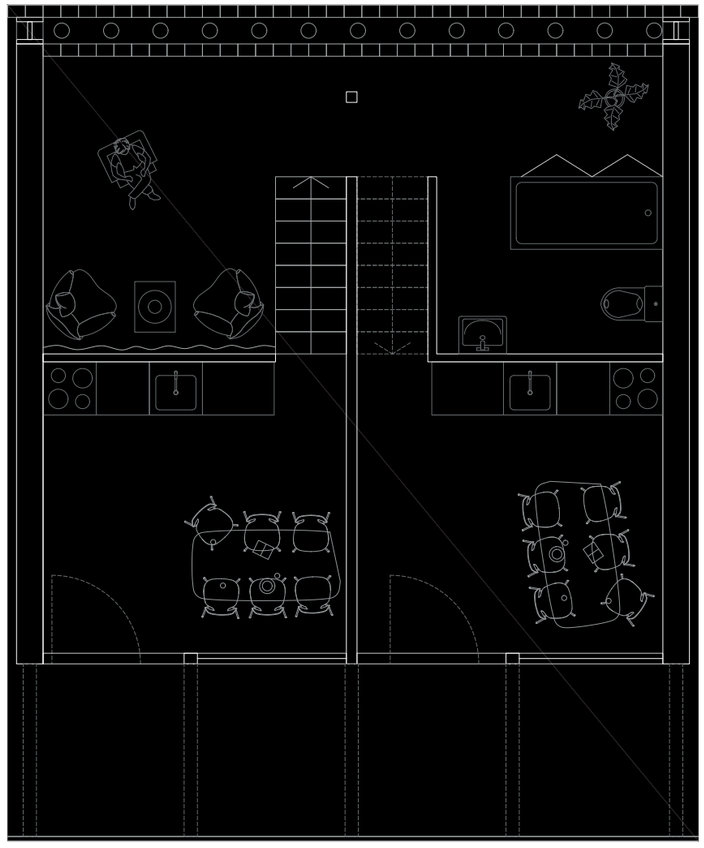


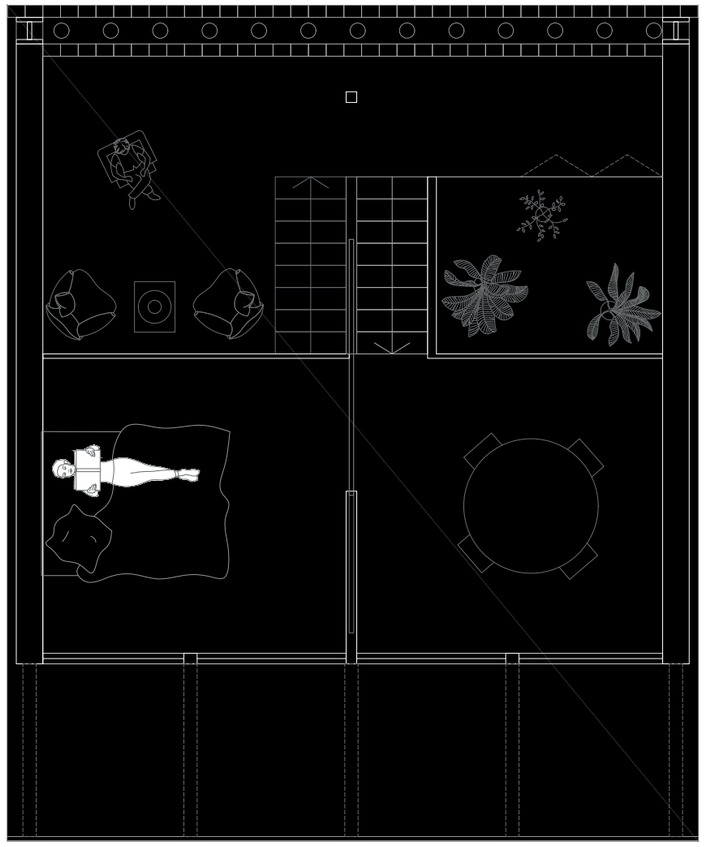




2.5 pièces split level inférieur et supérieur 58m²



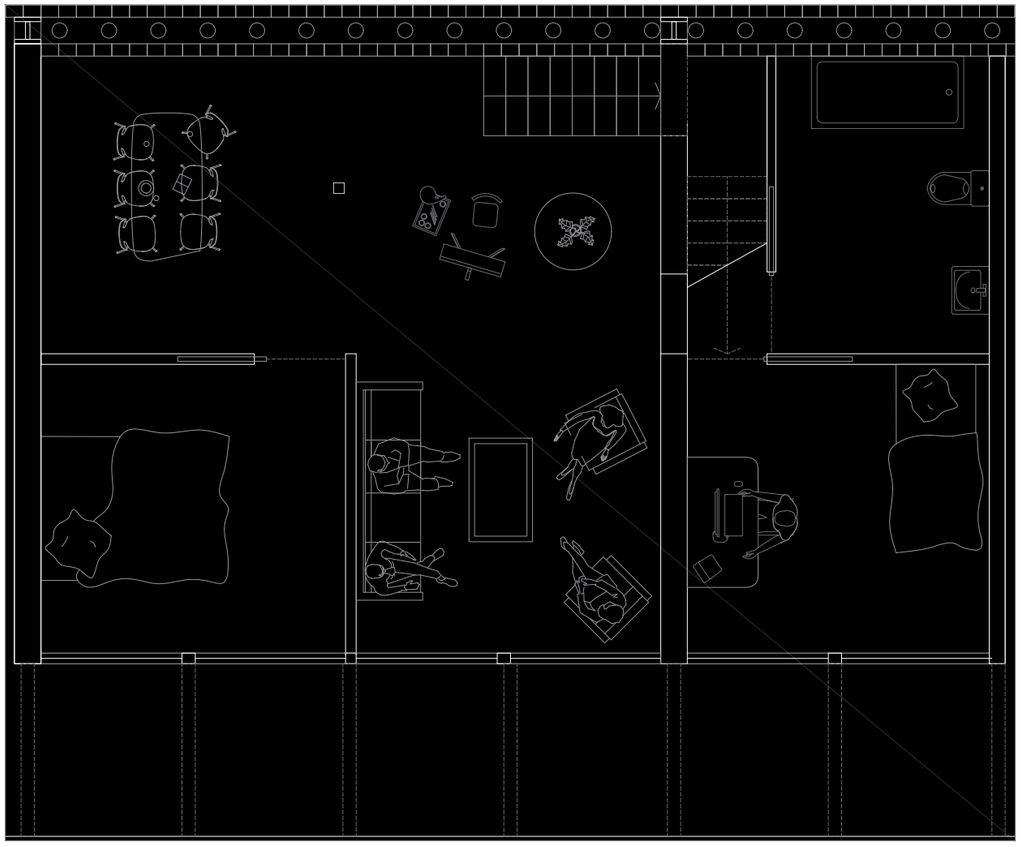


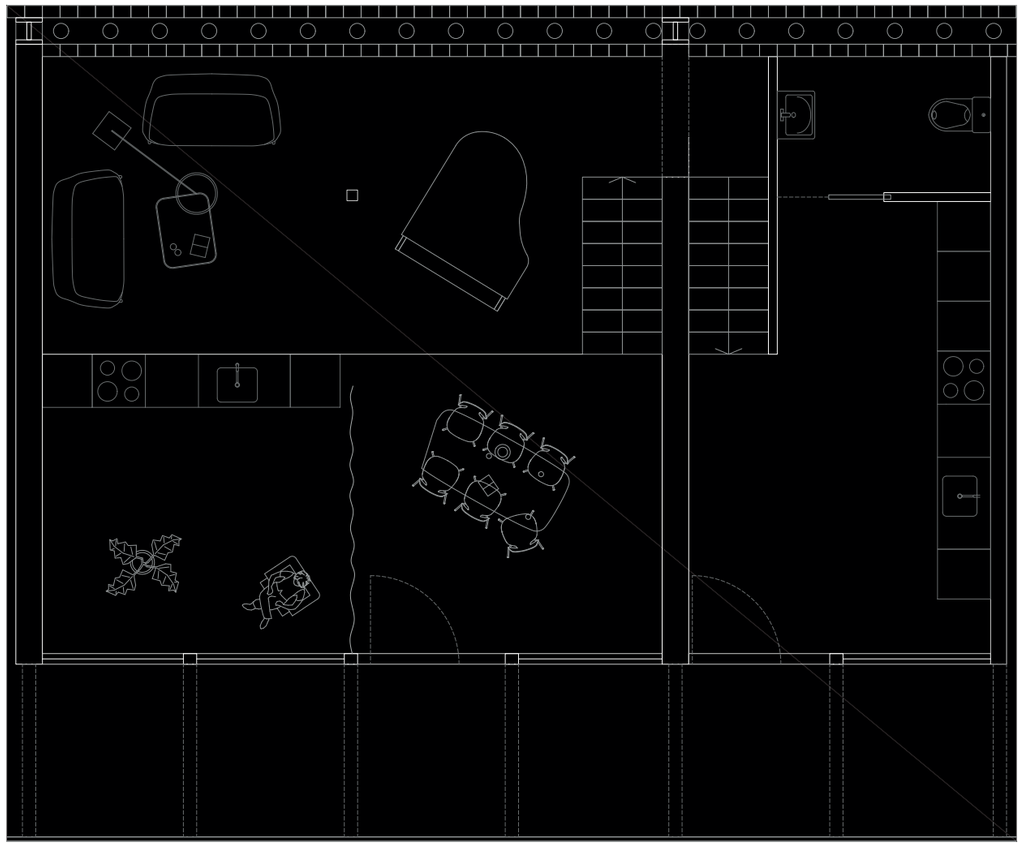






3.5 pièces split level inférieur 85m²

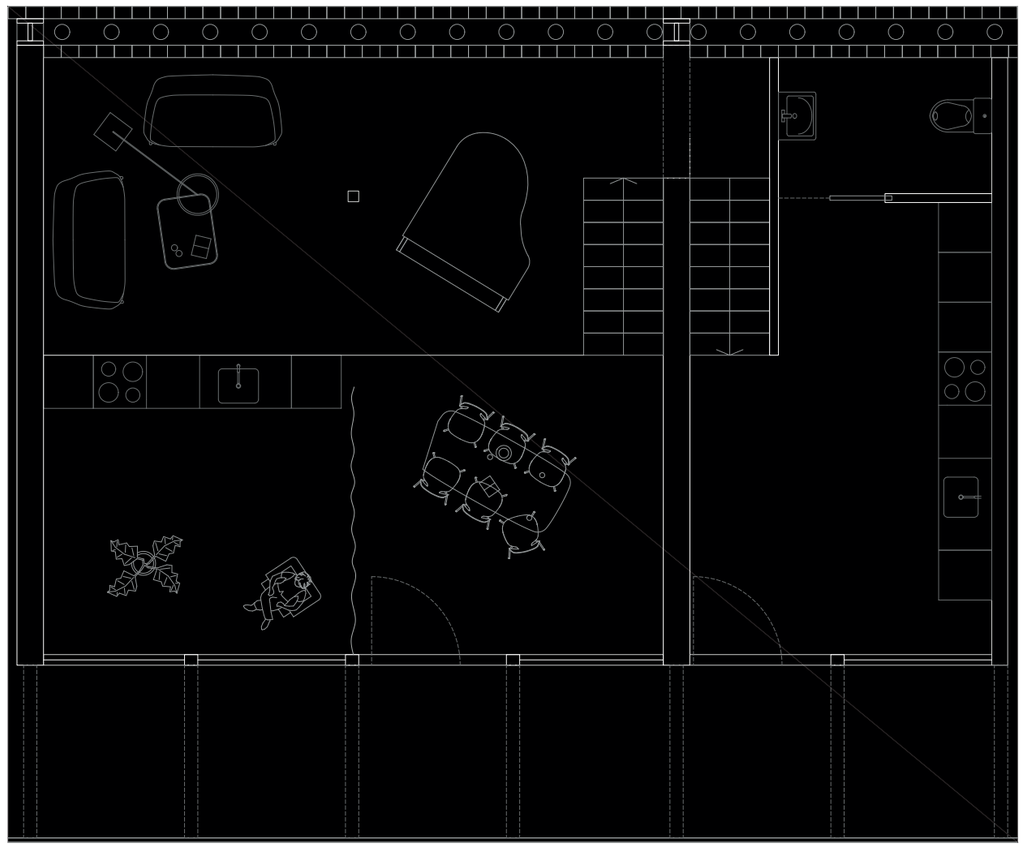


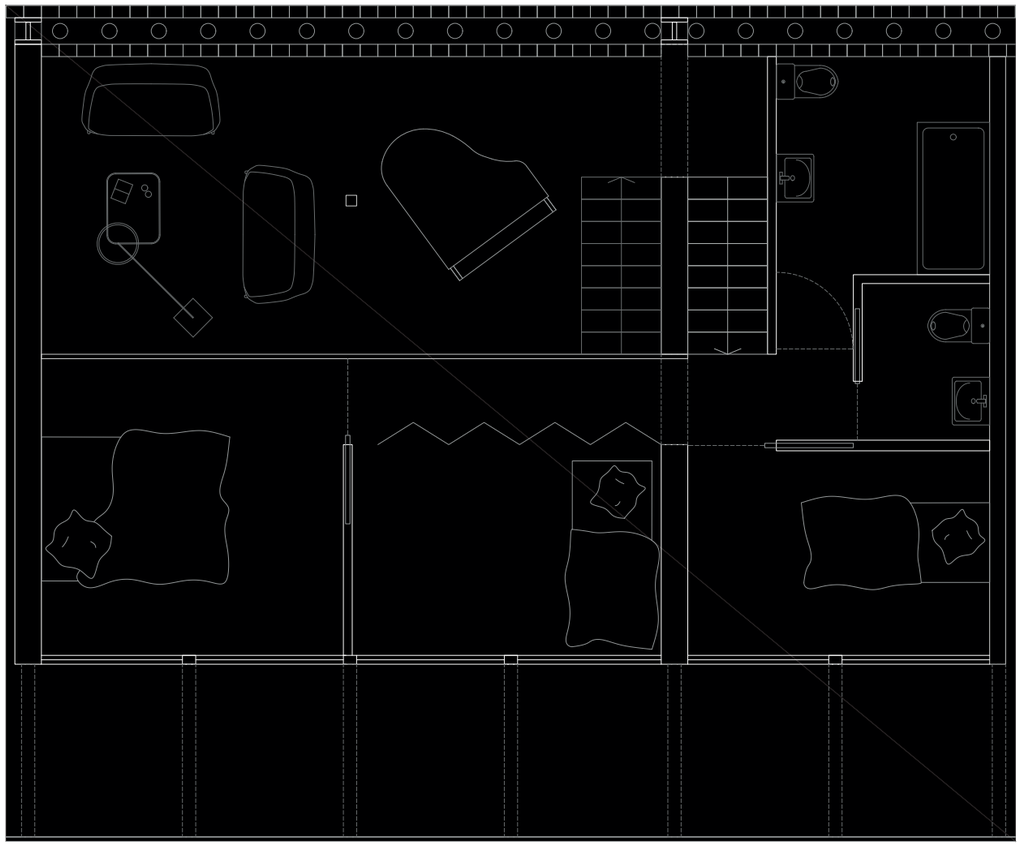






3.5 pièces split level supérieur 85m²

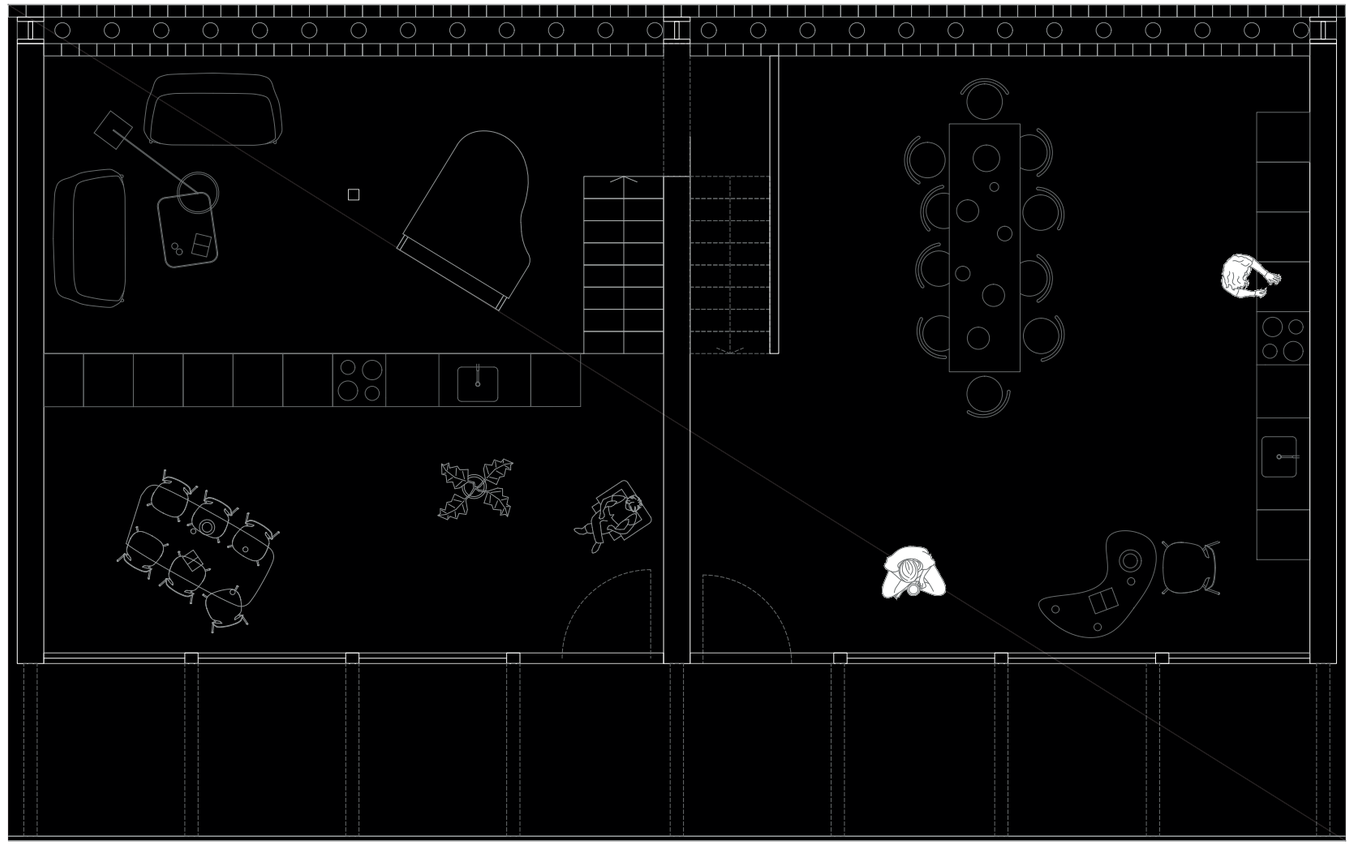


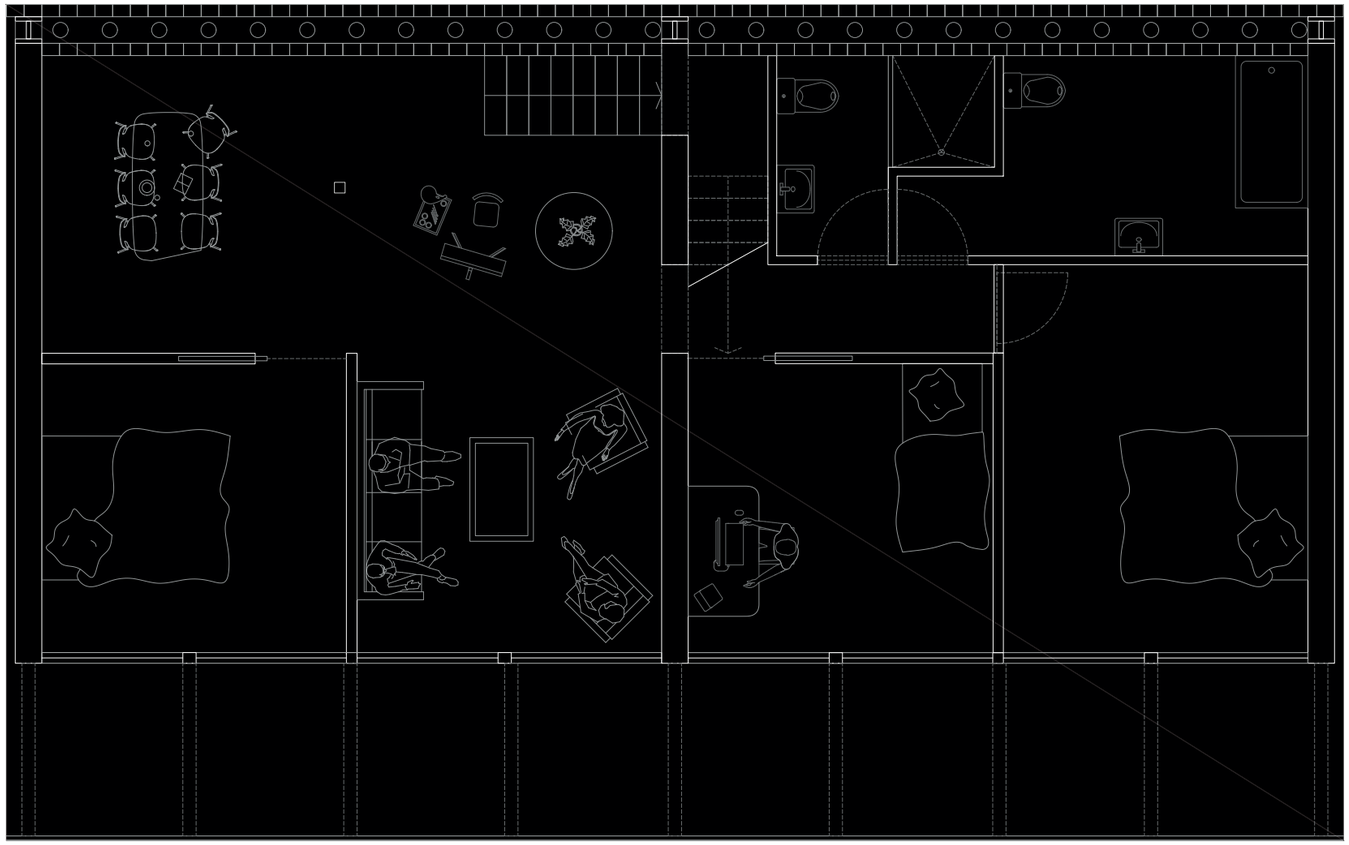






4.5 pièces split level inférieur 135m²

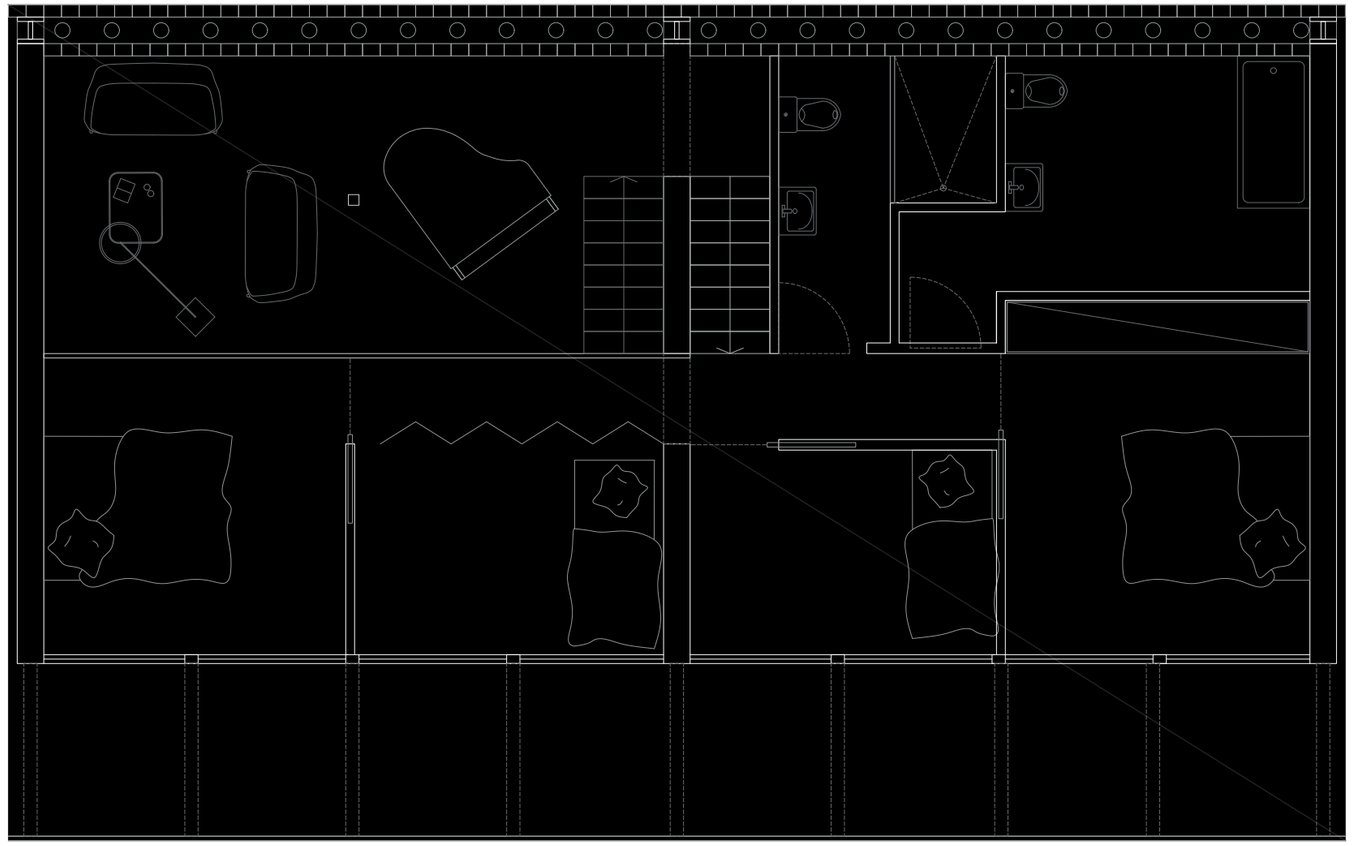


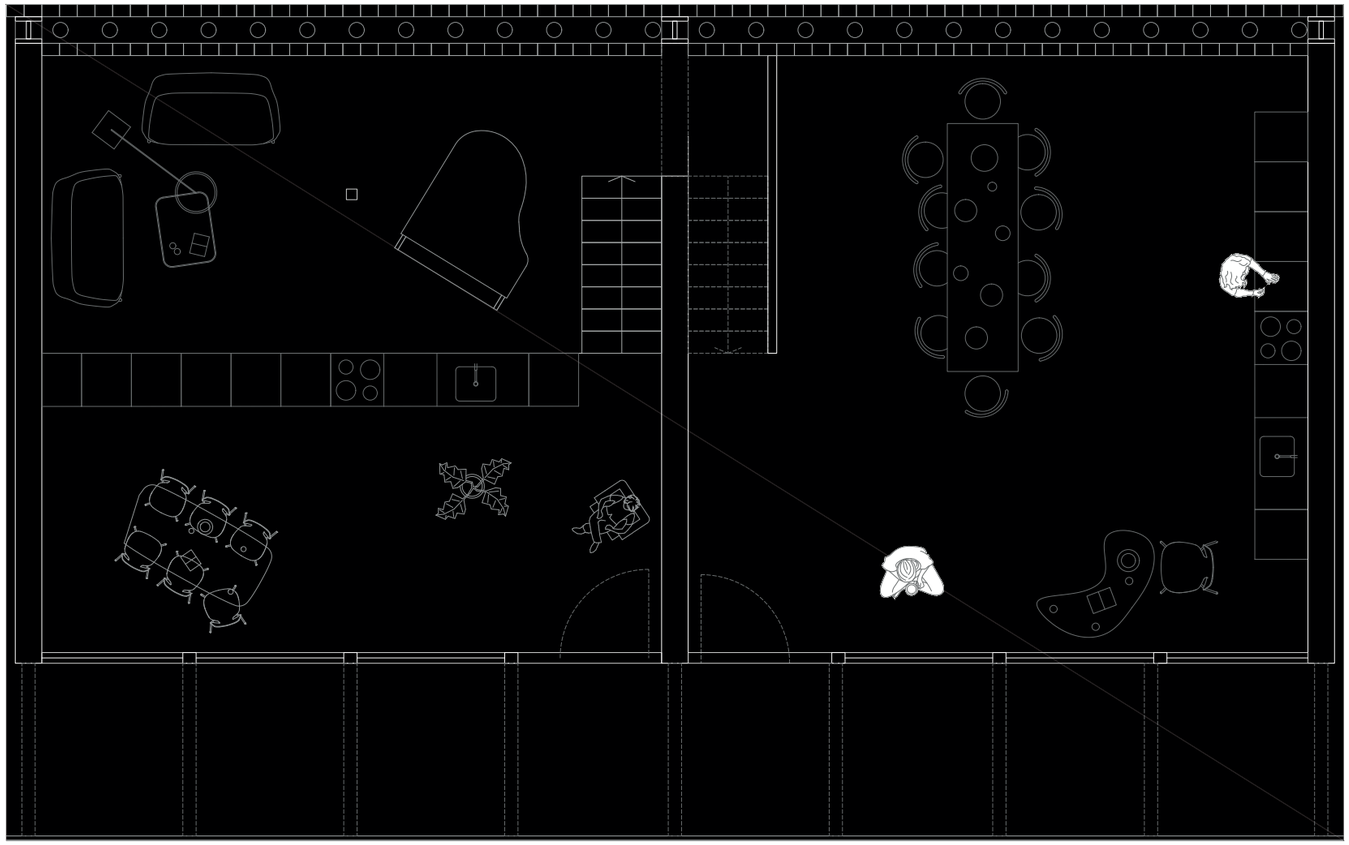






5.5 pièces split level supérieur 135m²

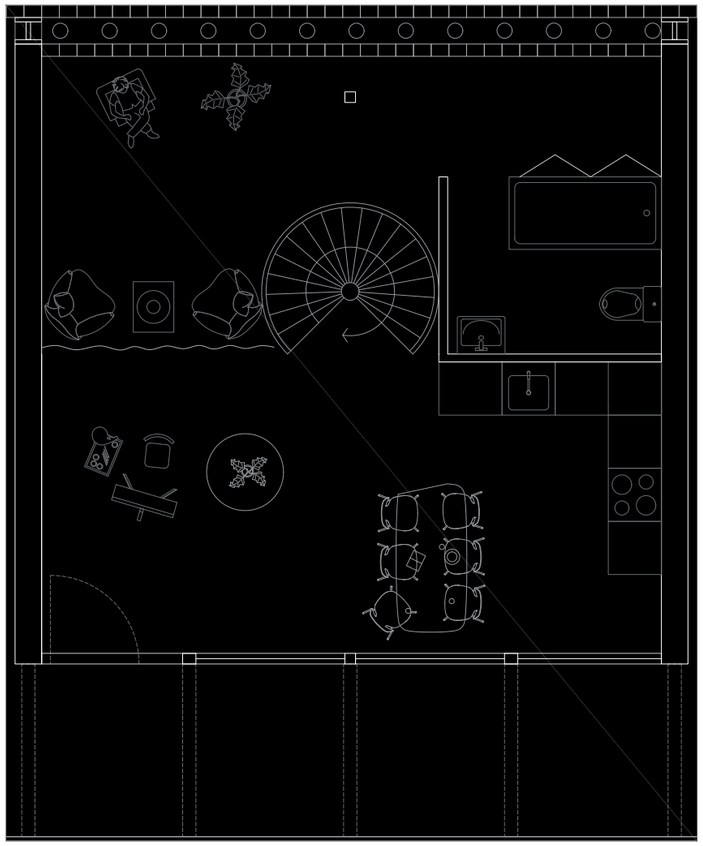


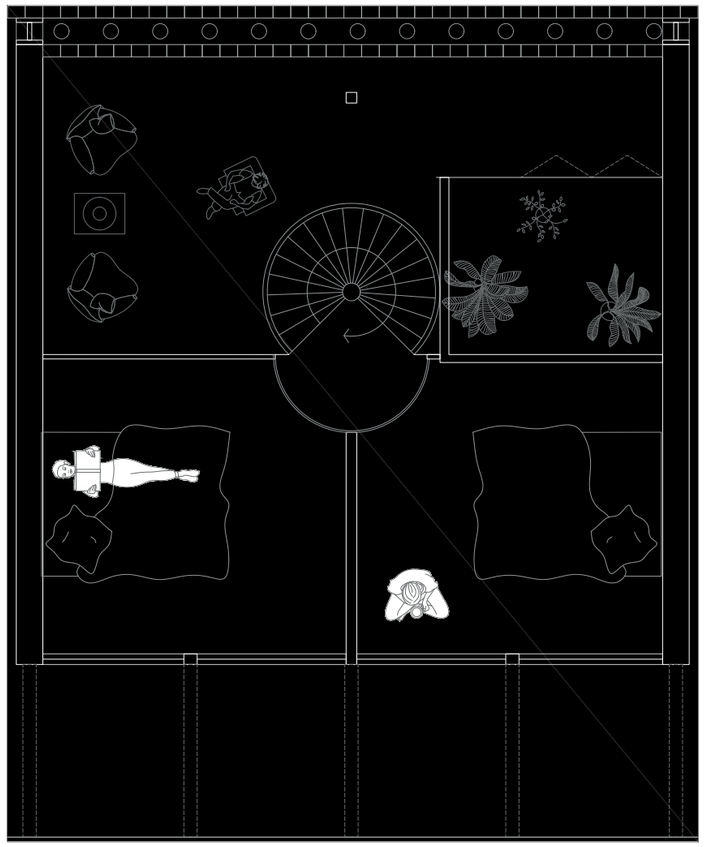






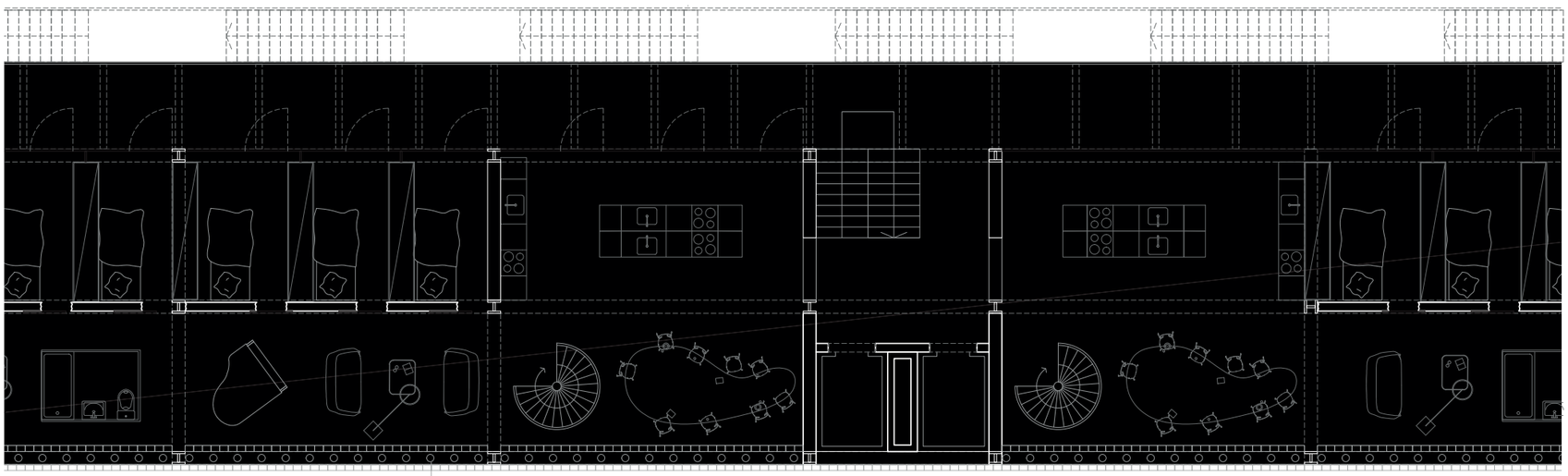
3.5 pièces duplex inférieur 75m²

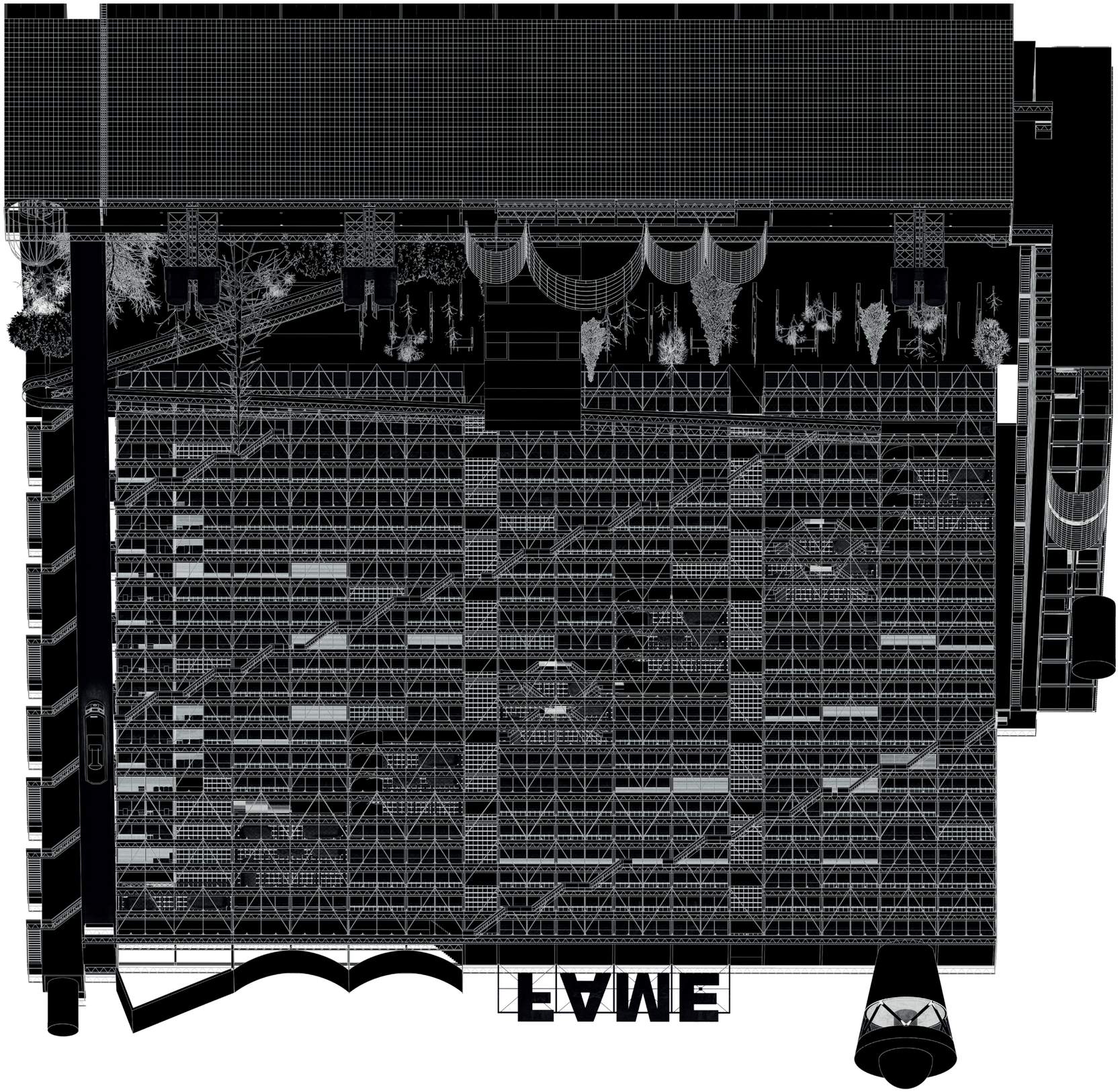




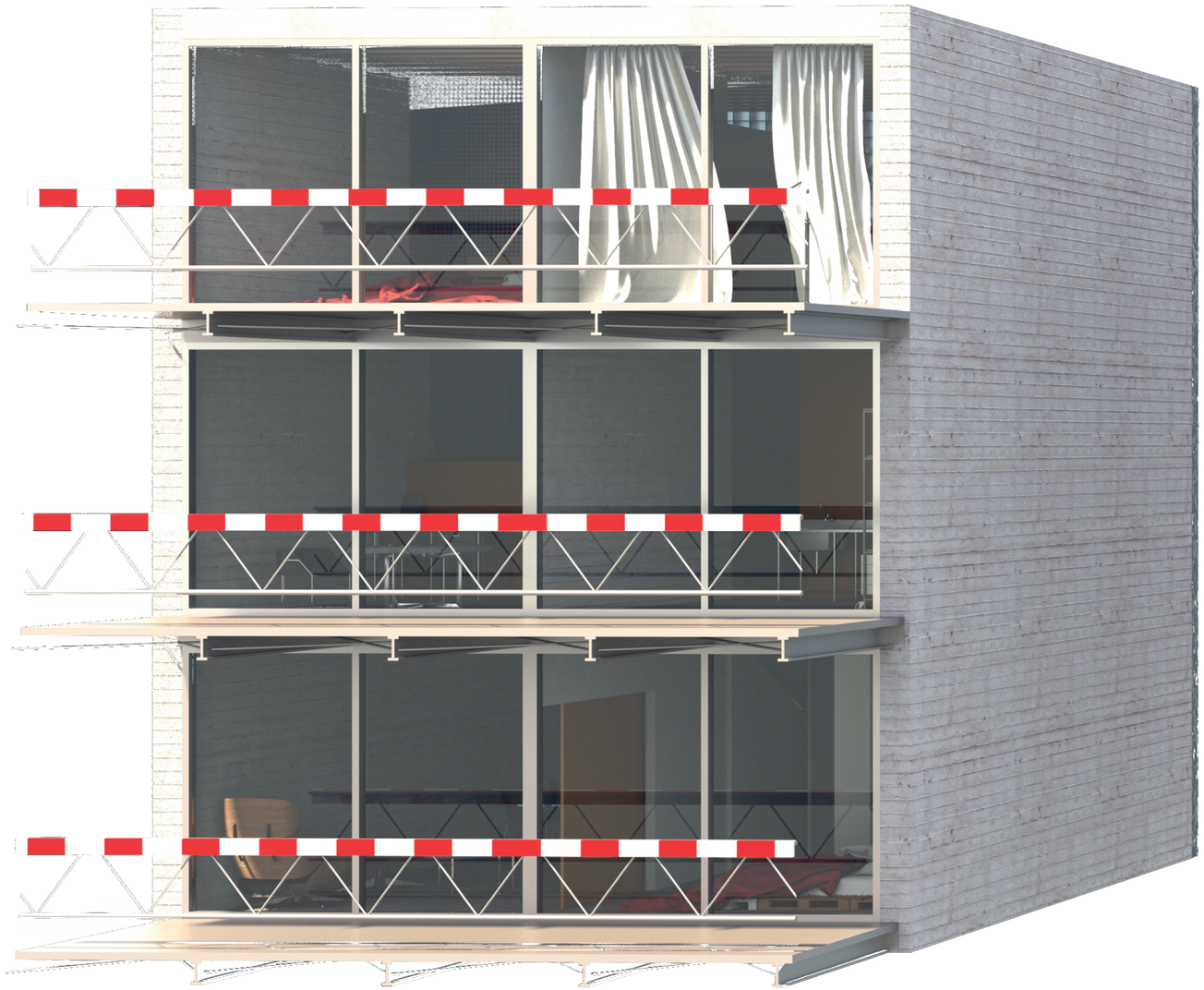


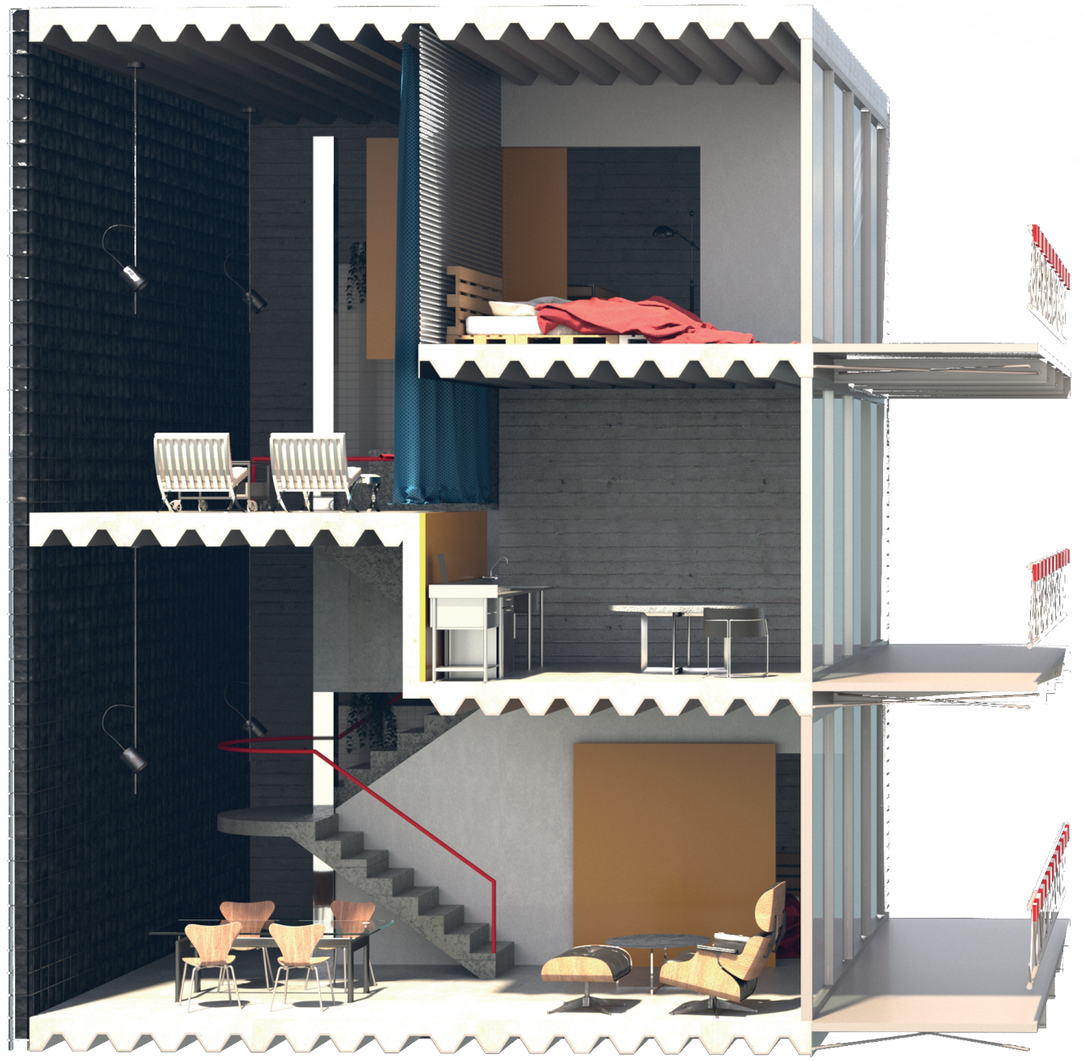


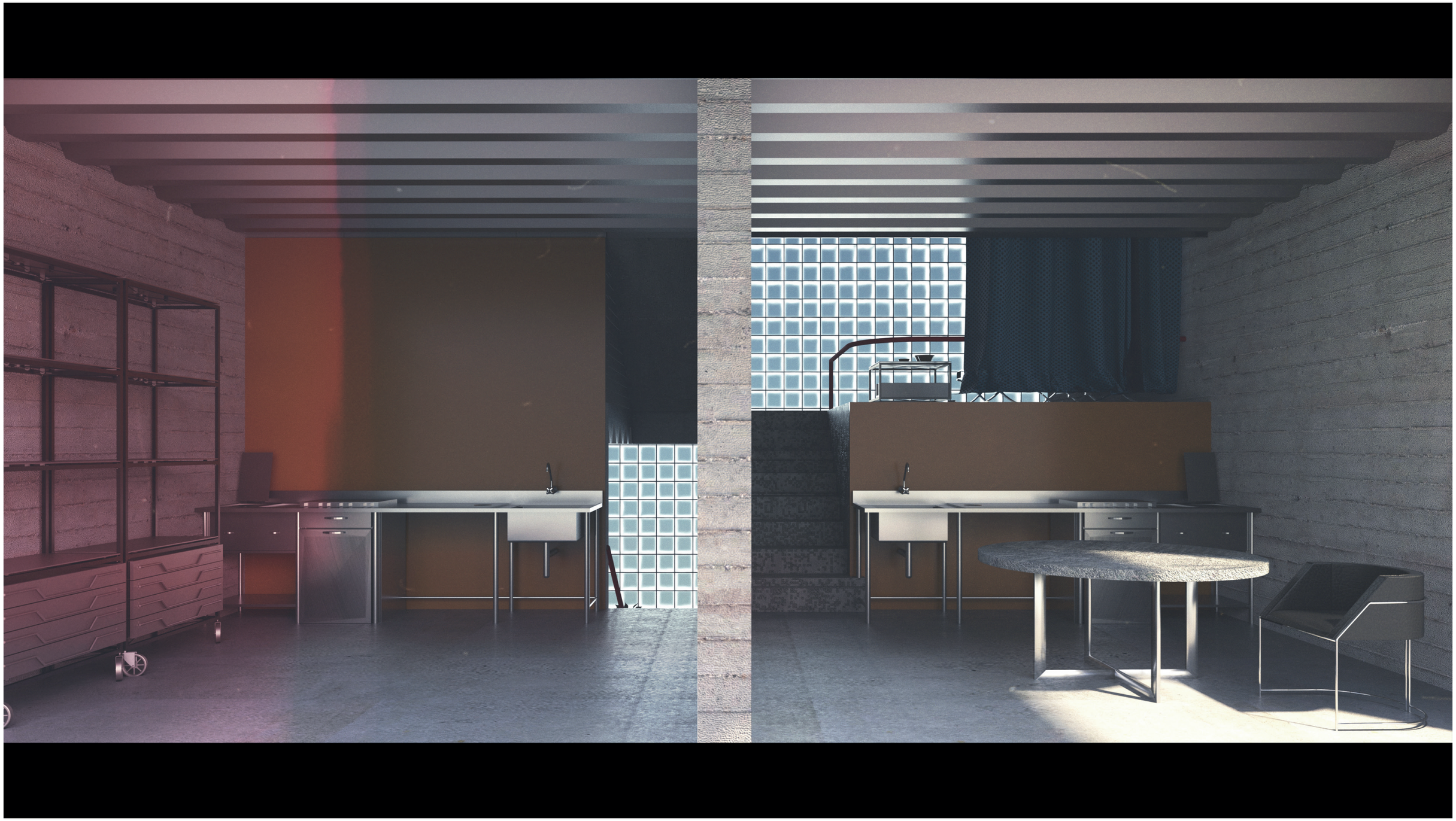



FAME

module de deux 2.5 pièces

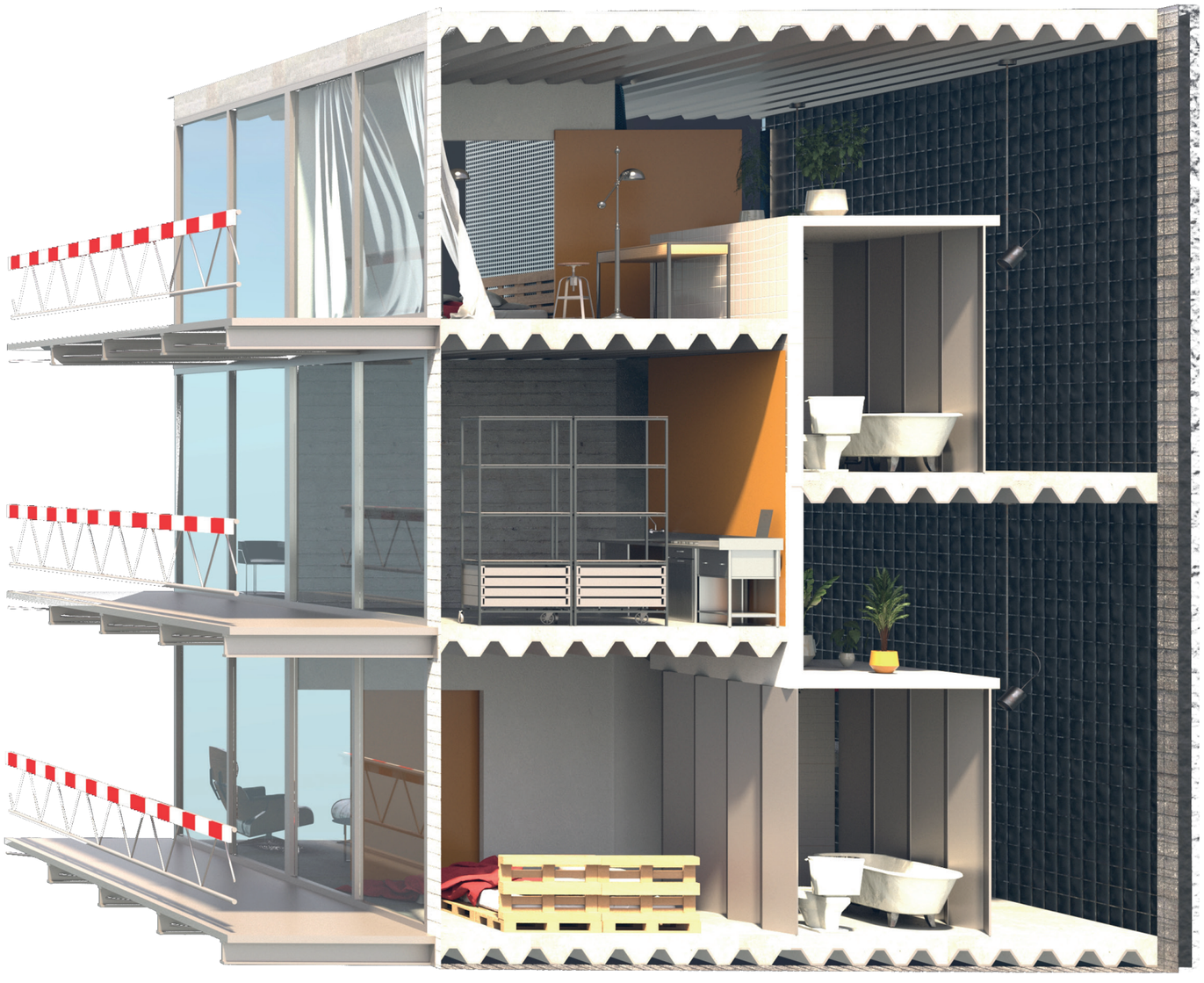


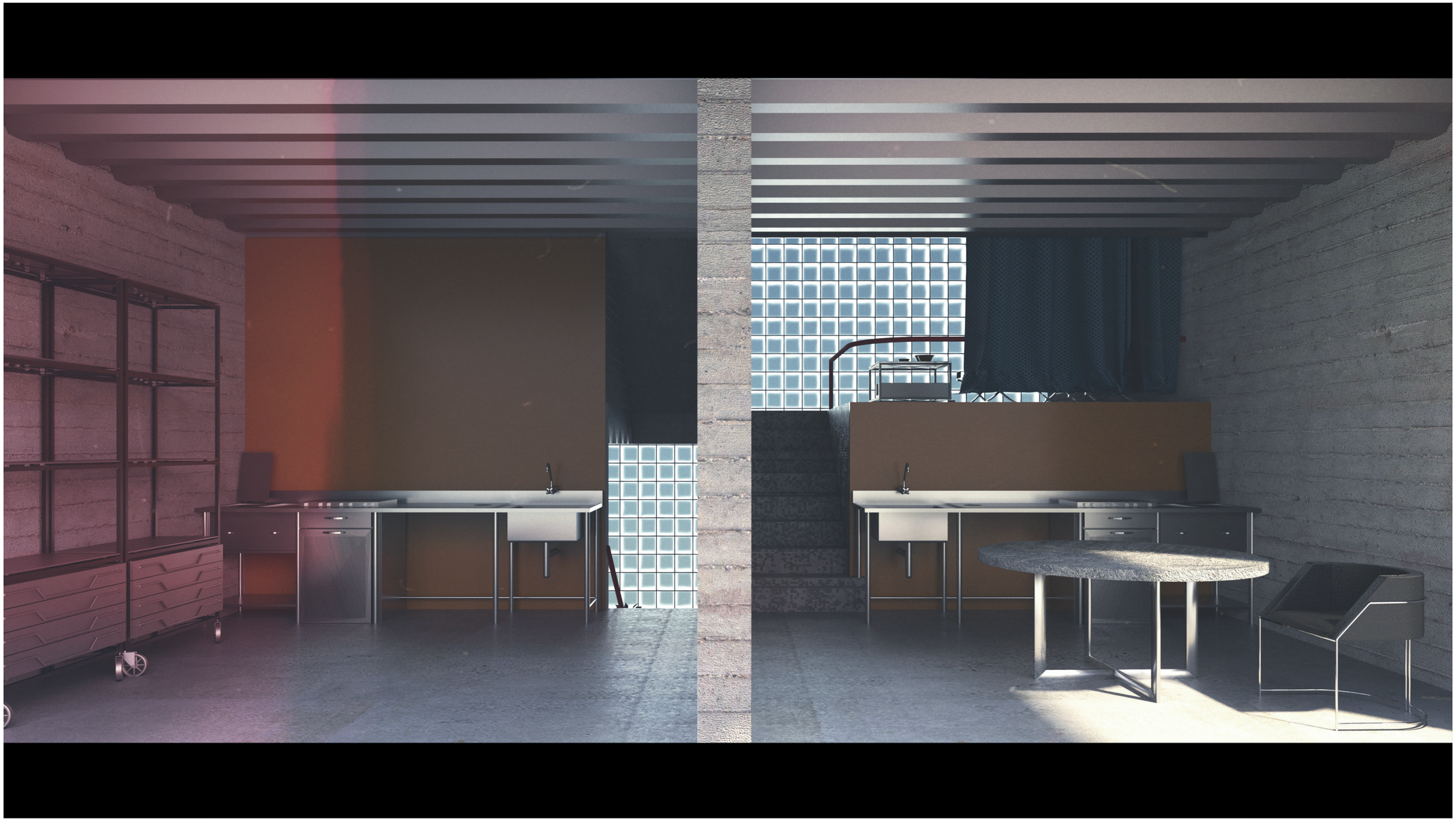








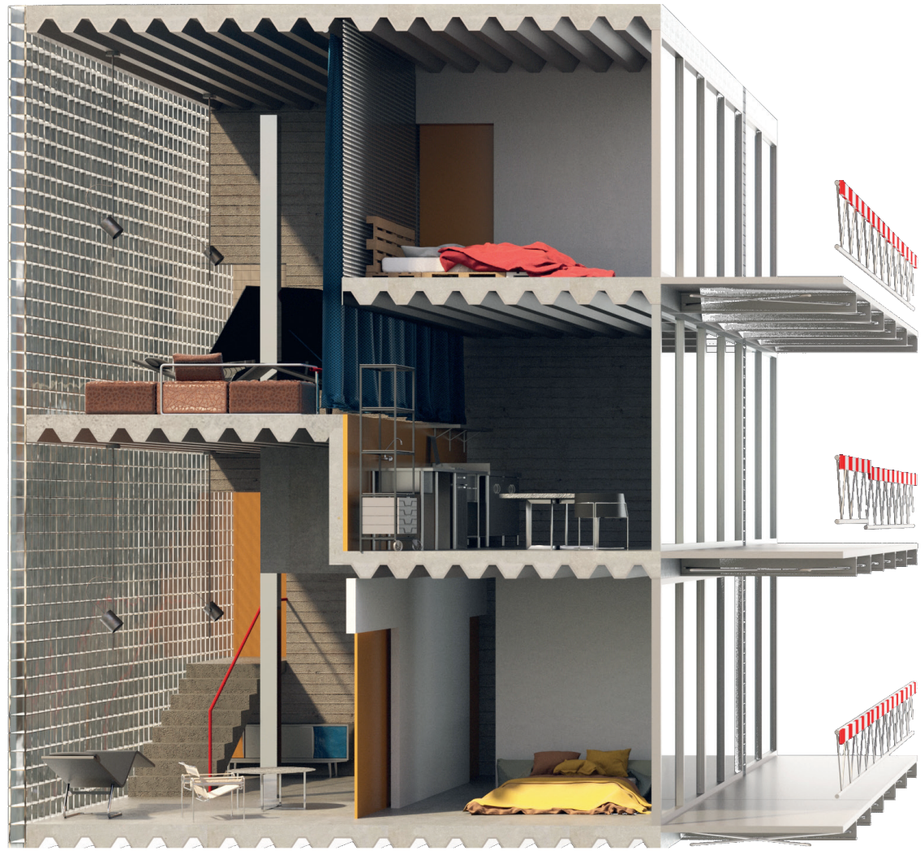






module de deux 3.5 pièces















[...] at the age of 26, I fell pretty swiftly into what might be defined as the whirl of the high life, but I didn't just want to live the high life, i wanted to be the king of the high life. I didn't just want to attend parties, i wanted the power to make them fail.



- The most important thing I discovered a few days after turning 65 is that I can't waste any more time doing things I don't want to do.



- What job do you do ?
- Me ? I’m rich.
- Great job.

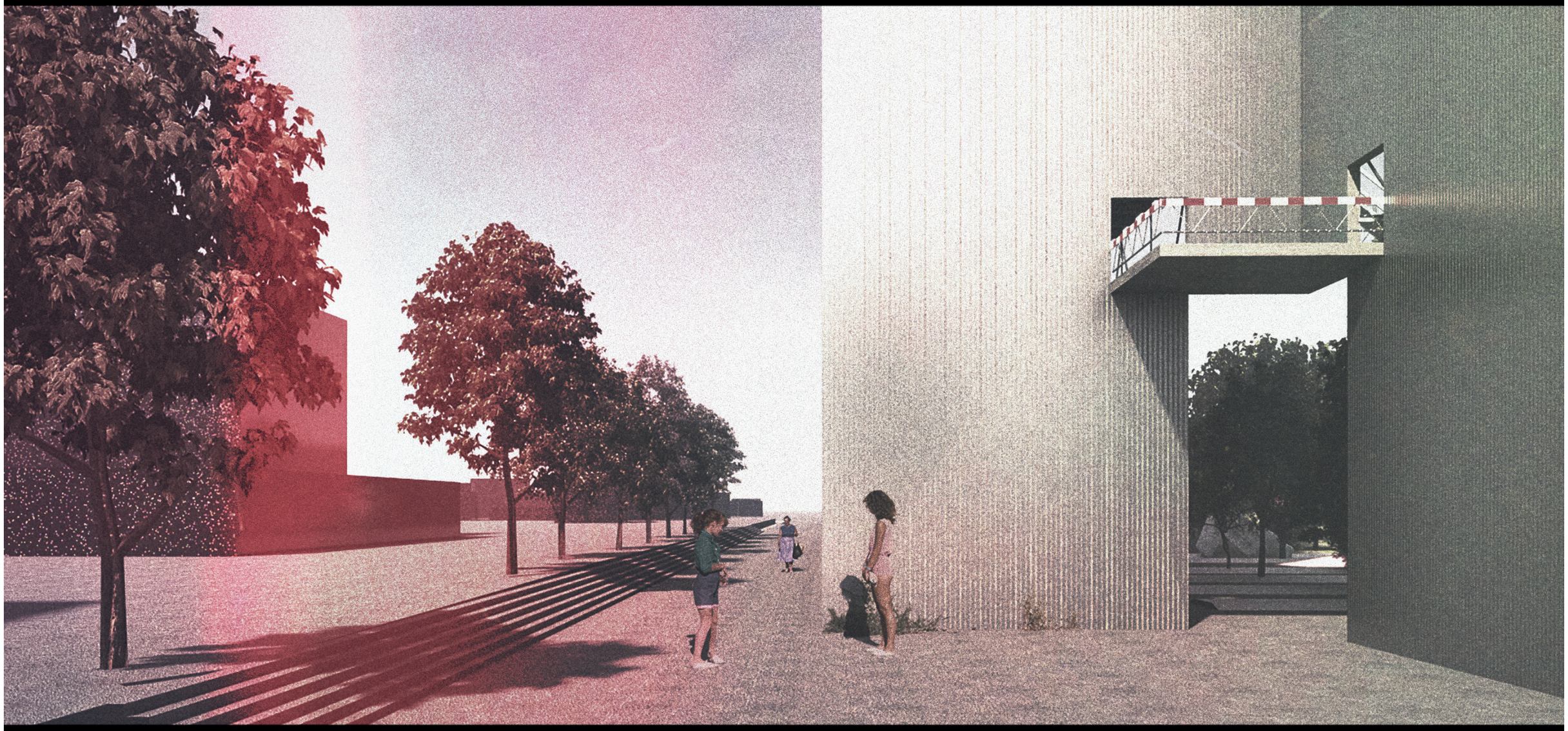


The trains at our parties are the best. They're the best cause they go nowhere.





We're all on the brink of despair, all we can do is look each other in the face, keep each other company,
joke a little... Don't you agree?



What do you like most, really, in life ?



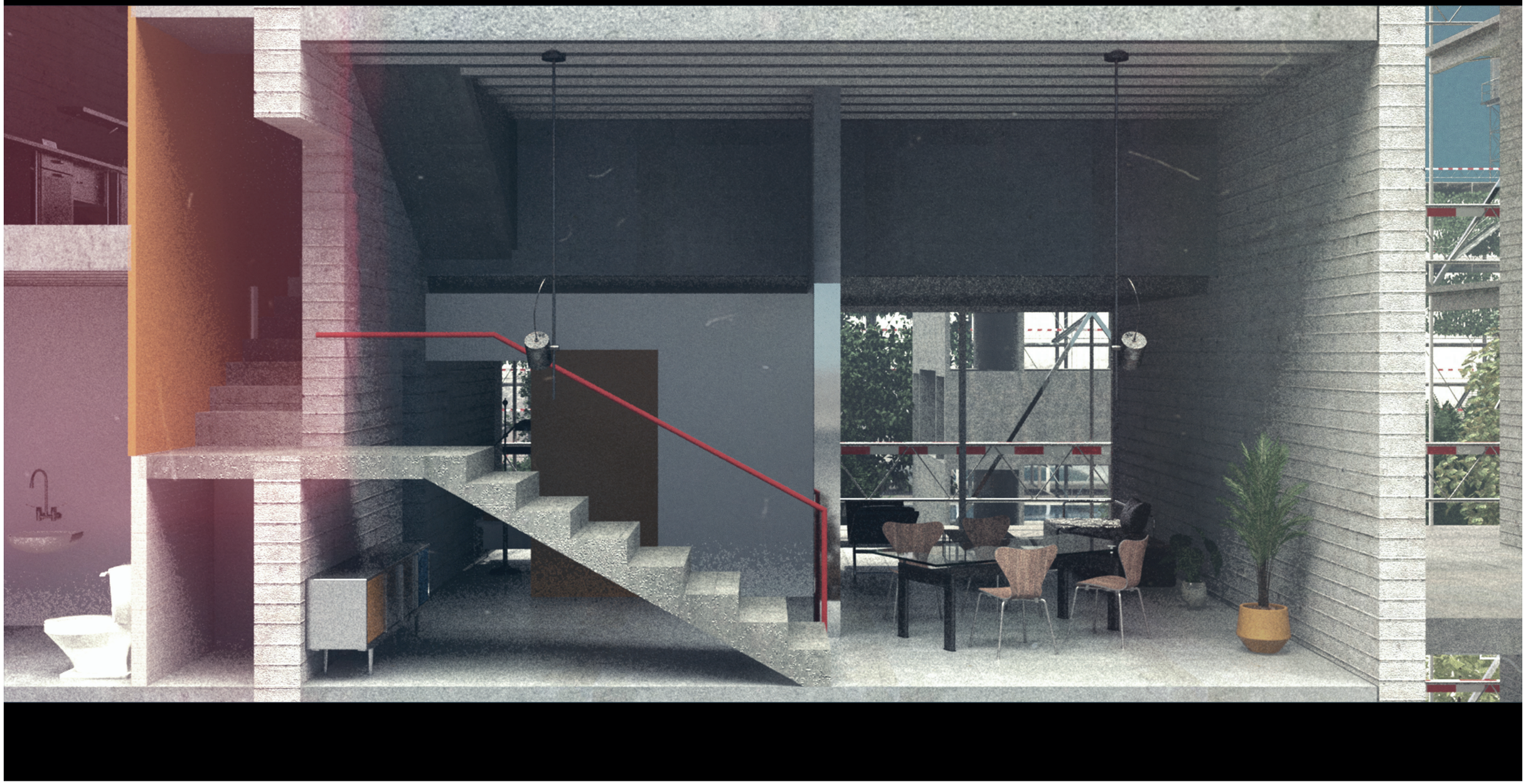
What's wrong with feeling nostalgic? It's the only distraction left for those who've no faith in the future.



Madam, I took a vow of poverty. And you can't talk about poverty... you have to live it.

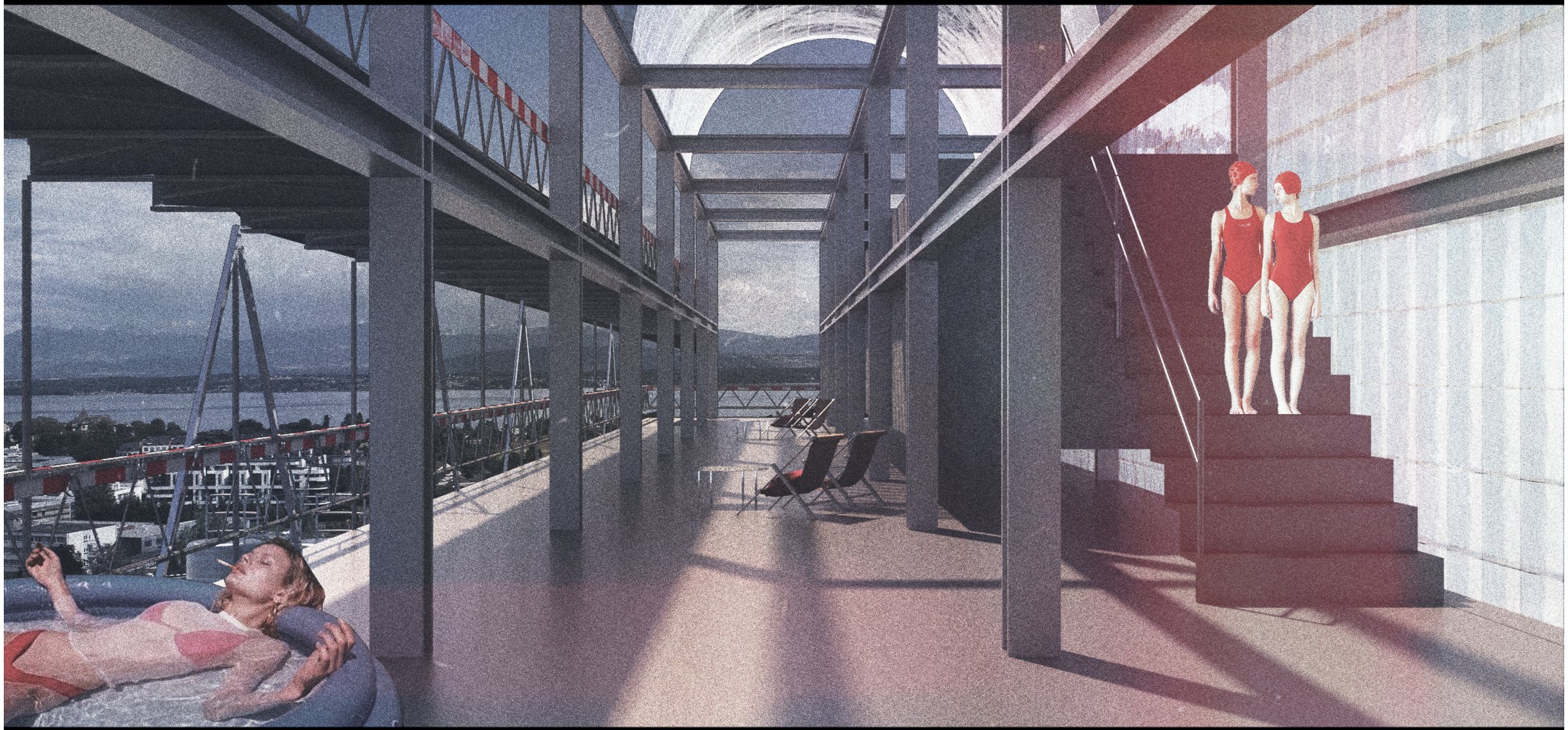












This is my life and it’s nothing.



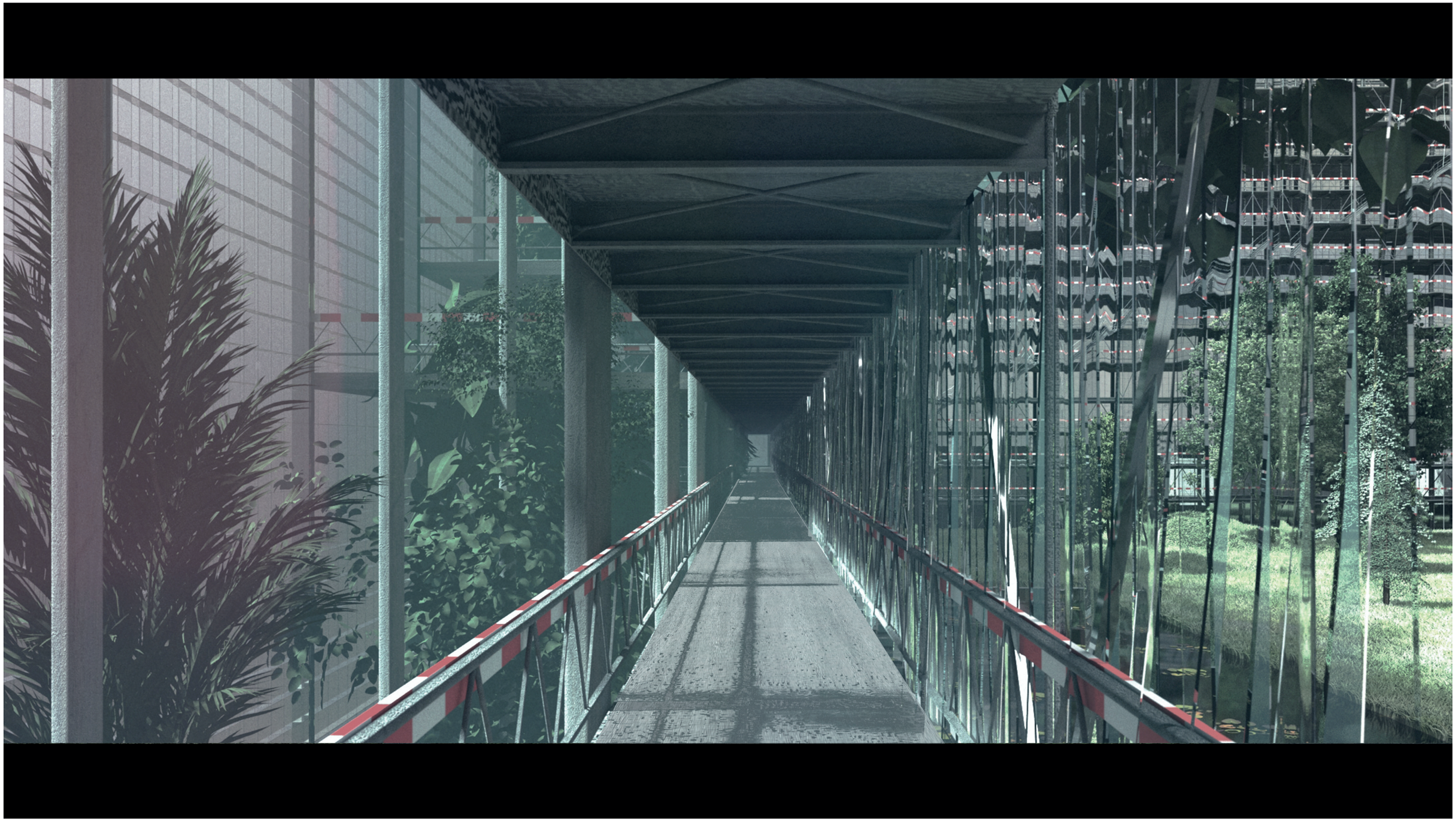
- Do you know why I only eat roots?
- No, why?
- Because roots are important.



This is how it always ends … with death. But first there was life, hidden beneath the blah, blah, blah …



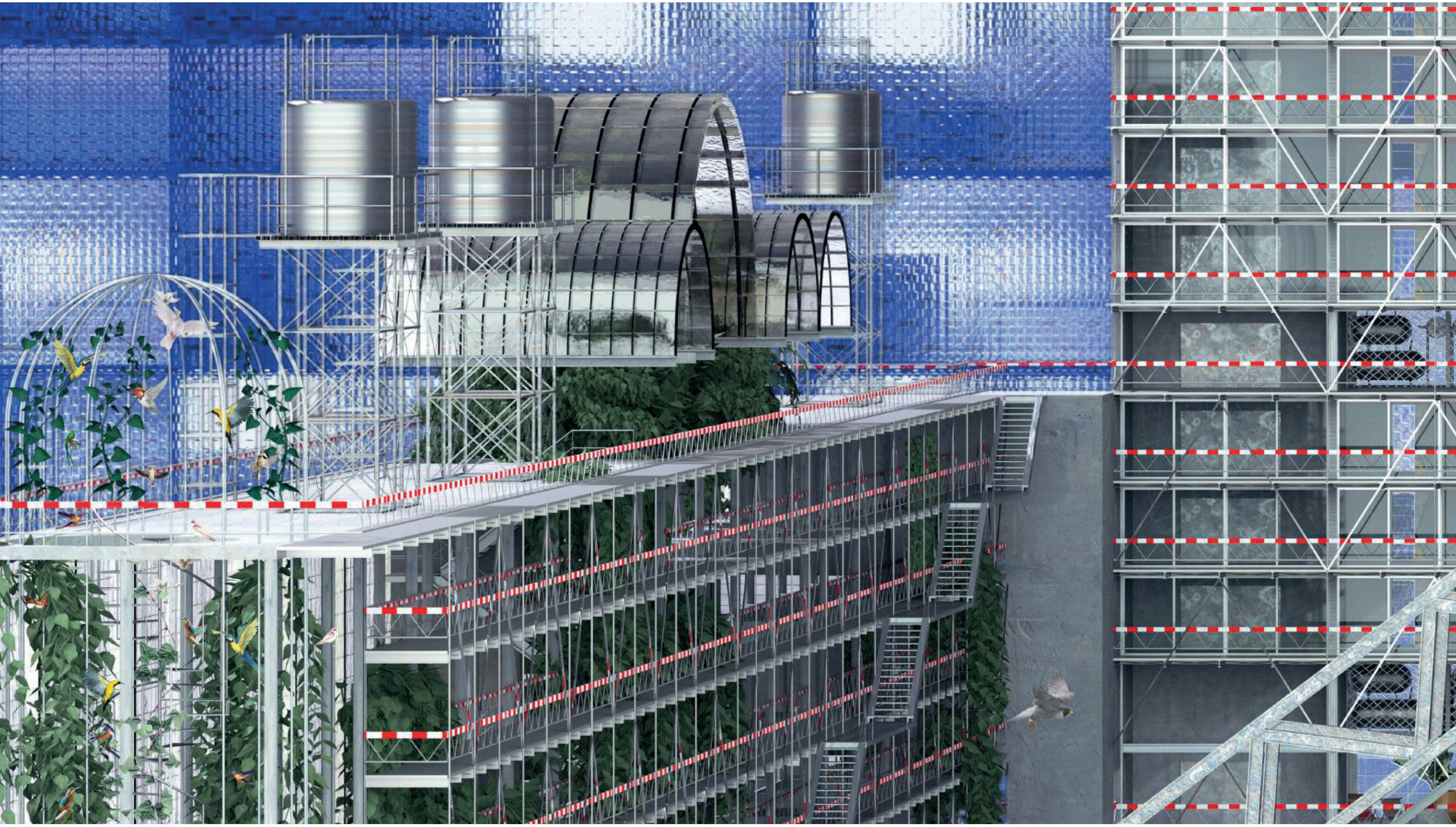
It is all settled beneath the chitter chatter and the noise. Silence and sentiment. Emotion and fear. The haggard, inconstant splashes of beauty, and then the wretched squalor and miserable humanity.

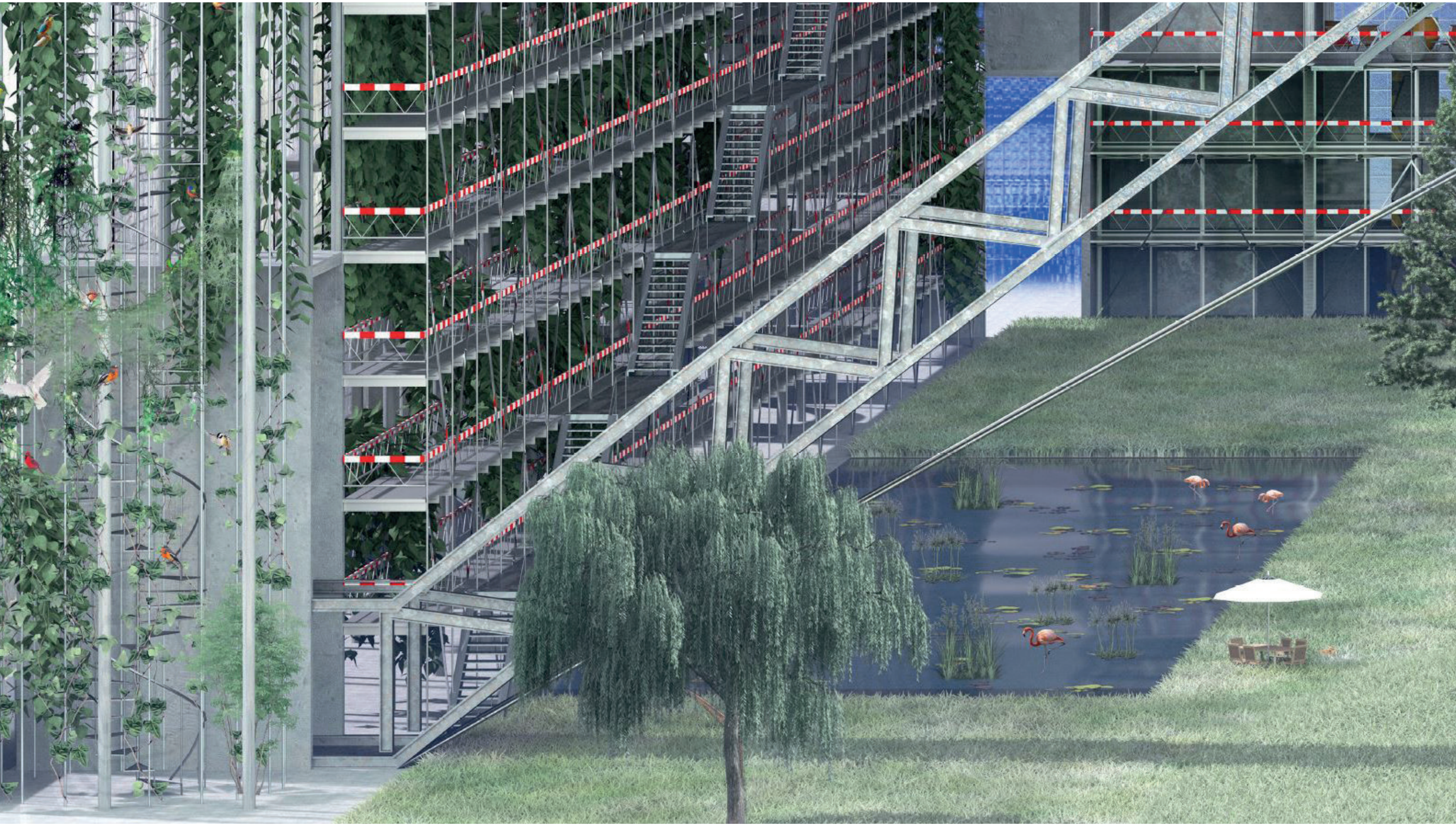


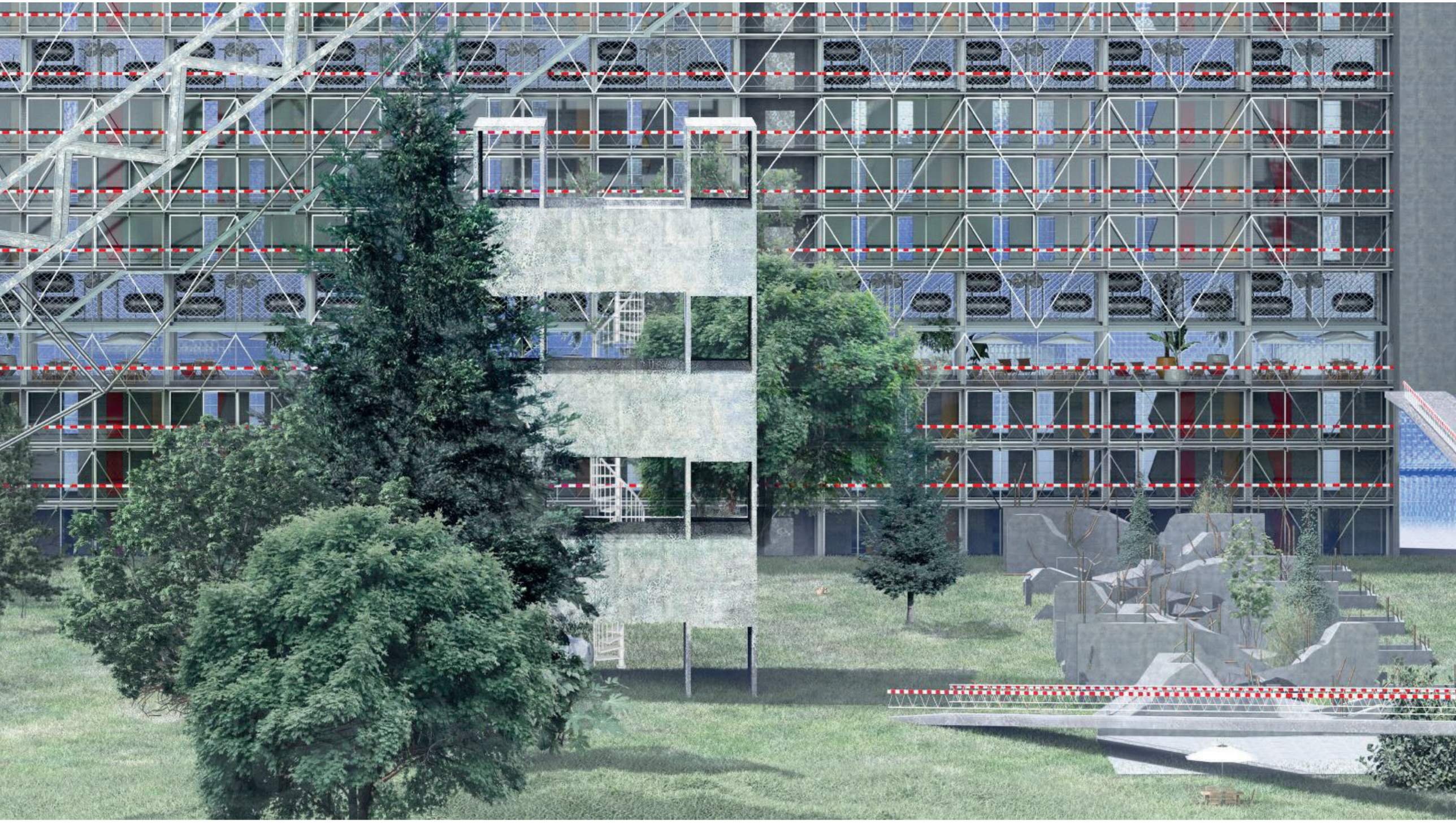


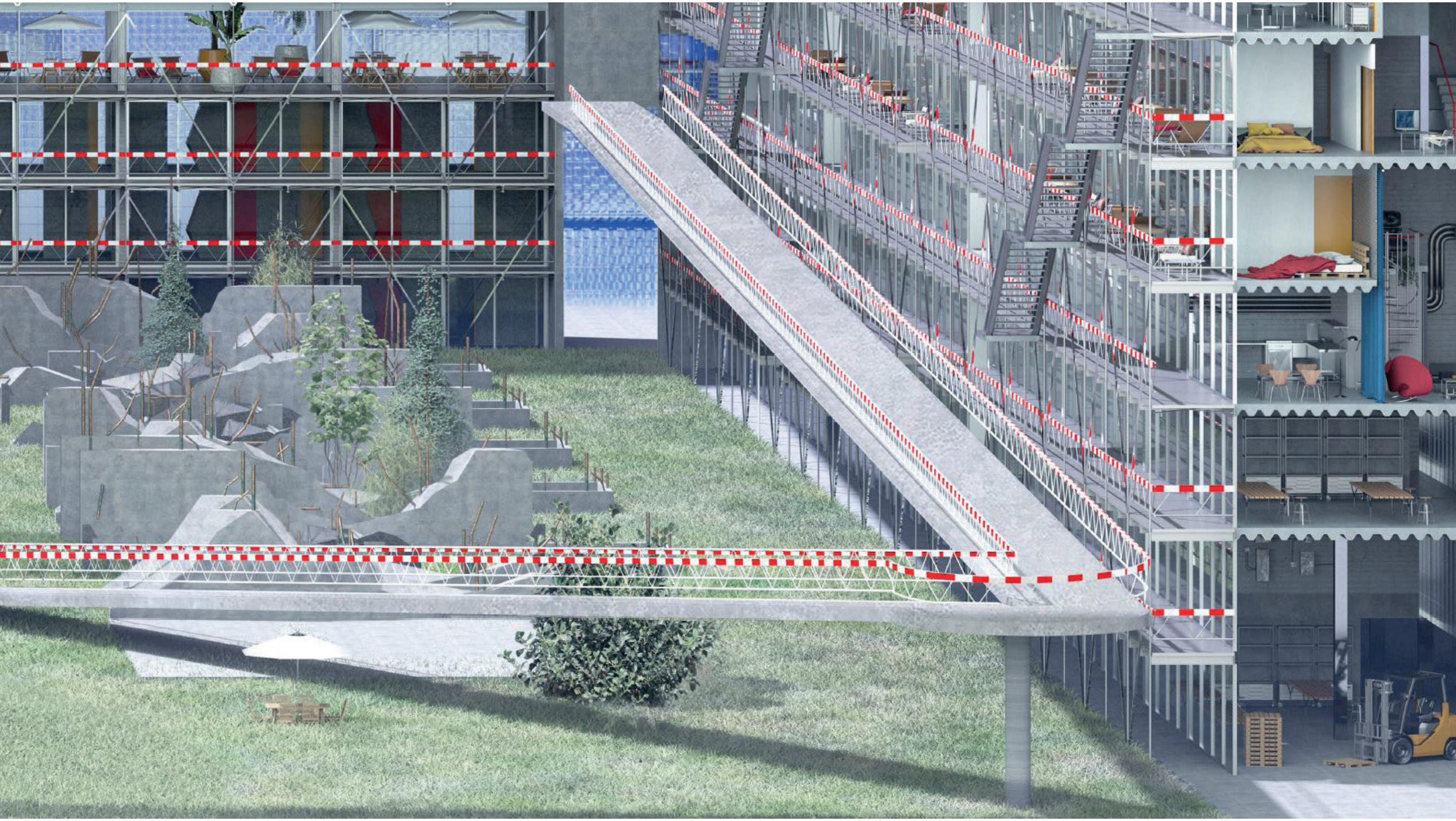
“Travel is useful, it exercises the imagination. All the rest is disappointment and fatigue. Our journey is entirely imaginary. That is its strength. It goes from life to death. People, animals, cities, things, are all imagined. It’s a novel, just a fictitious narrative … You just have to close your eyes. It’s on the other side of life.”

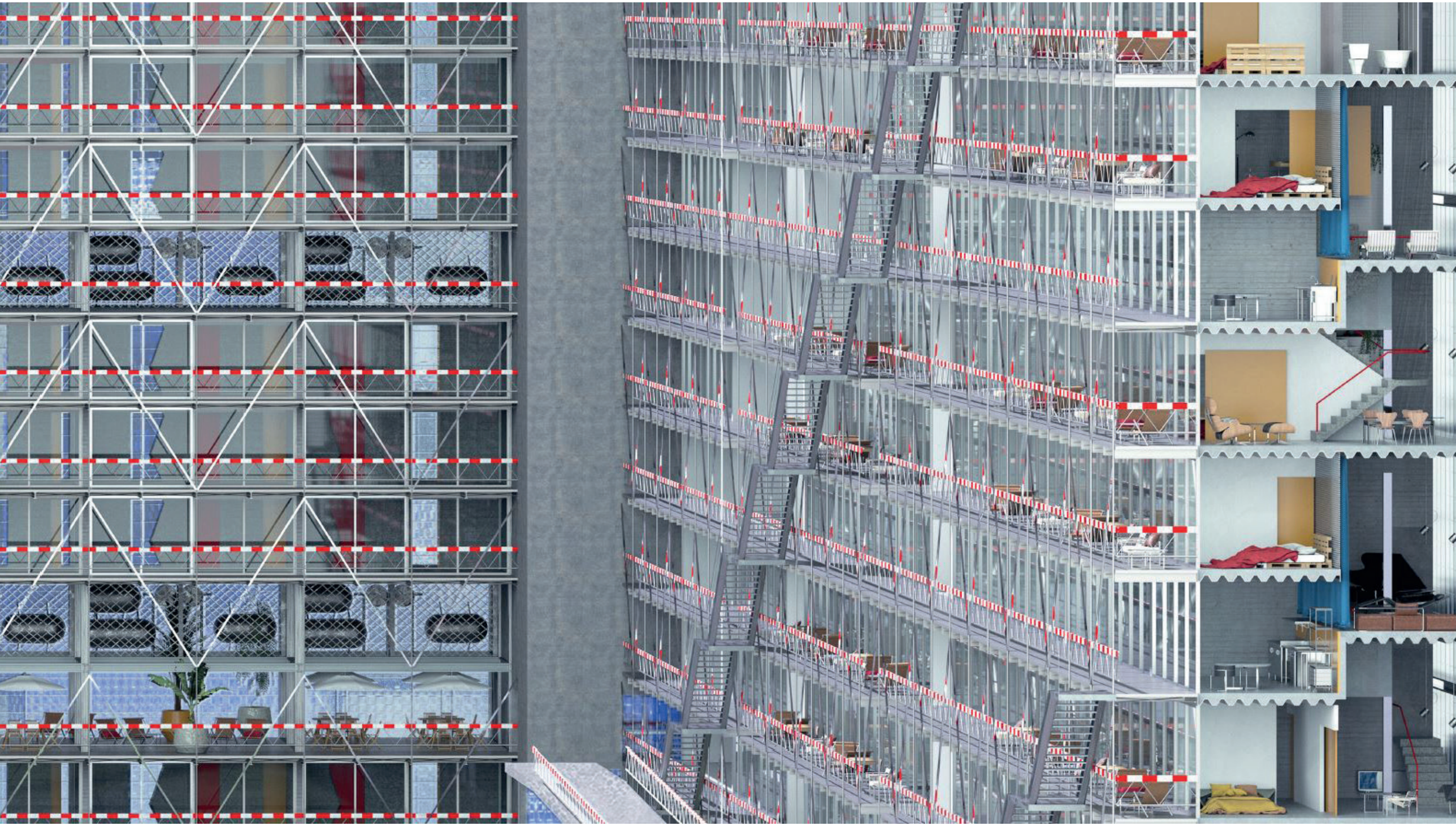

FAME

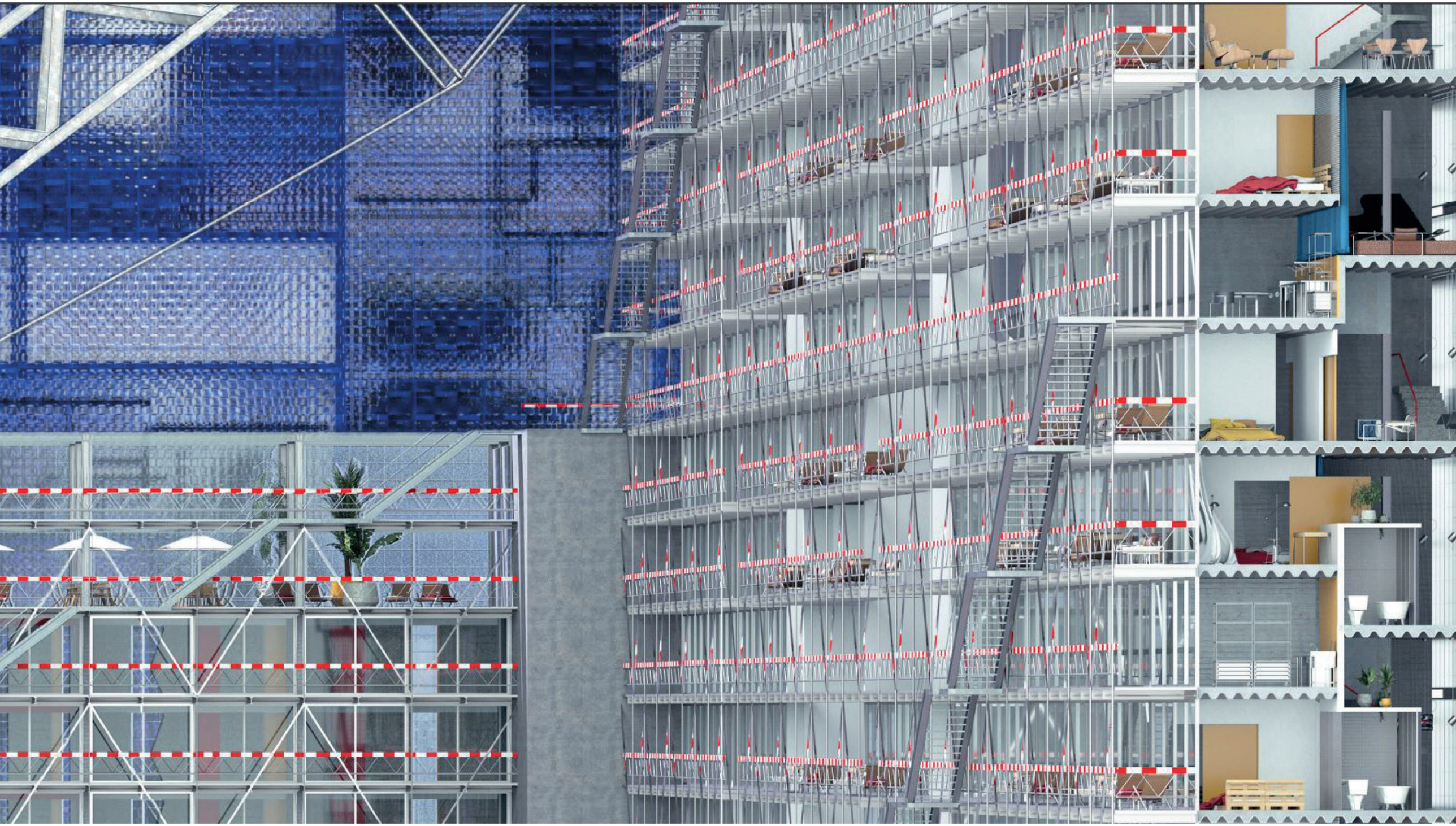




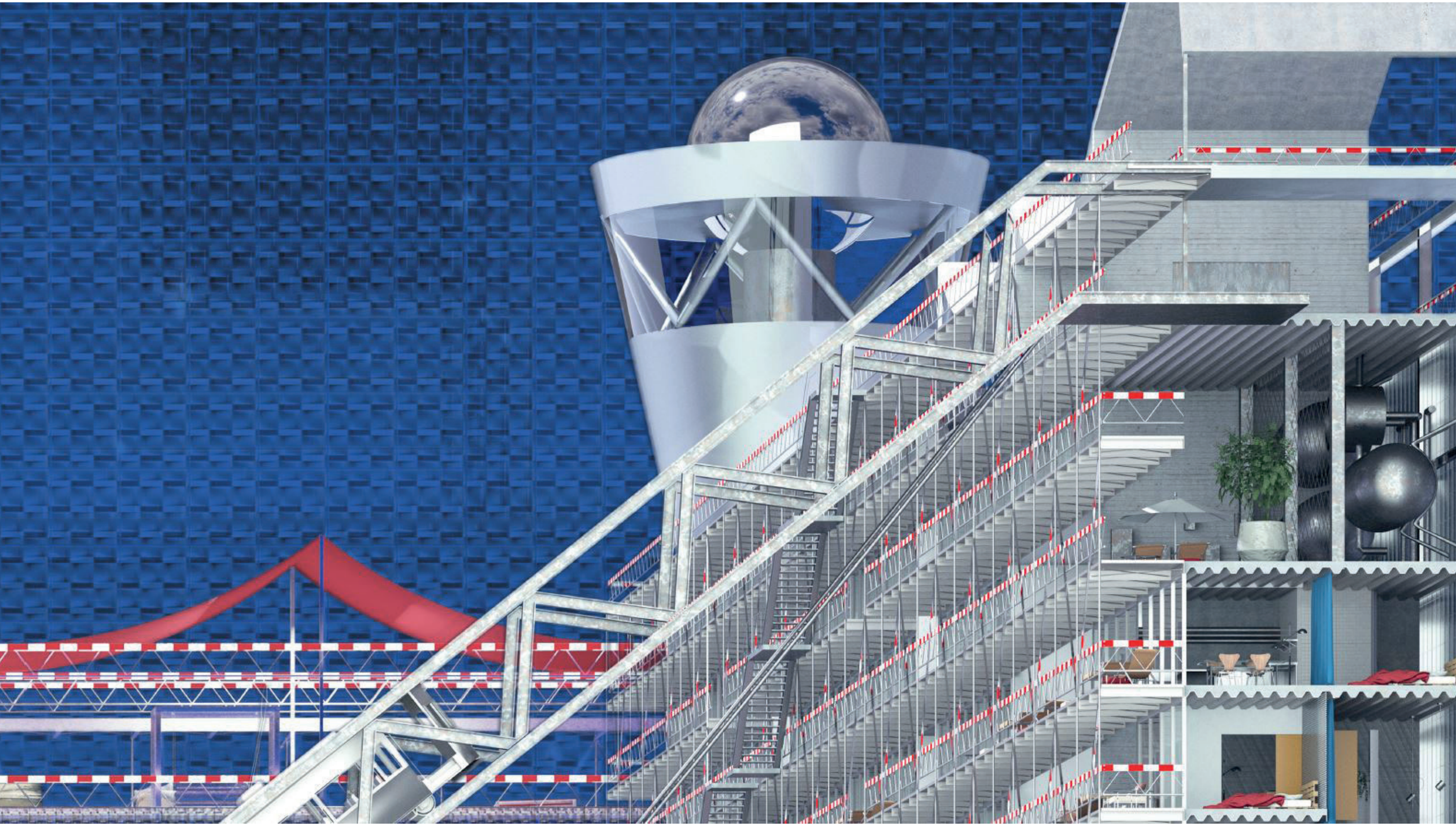













FAME