Design
*Arts*
Médias

# Le Countryside de Rem Koolhaas, à la conquête d'un ignored realm.

Antonella Tufano

2021-04-06

Architecte, Maître de conférences HDR à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, chercheur membre de l'équipe MAACC, UMR MAP 3495, et co-responsable de la Chaire Partenariale EFF&T, Expérimenter, Faire, Fabriquer & Transmettre[1].

**Résumé**
Intitulée *Countryside, the Future*, la nouvelle exposition proposée par l'agence d'architecture OMA avec sa branche recherche, l'AMO, a ouvert ses portes au Musée Guggenheim de New York en février 2020 et, à la suite de la pandémie mondiale, s'est terminée un an après. Ayant fait l'objet de préparatifs et recherches pendant une dizaine d'années, elle devait marquer un tournant décisif, personnel et professionnel, dans le travail du commissaire et fondateur de l'OMA, l'architecte Rem Koolhaas. Ce revirement total était porté par une prise de conscience de l'importance de ce countryside qui semble à Koolhaas un *ignored realm*. Or, ce *countryside* est-il vraiment un thème ignoré par les recherches et les expositions ? Comment l'exposition a été analysée et vécue pendant sa fermeture et puis à sa rouverture ?

**Abstract**
The new exhibition proposed by the architecture firm OMA with its research studio, AMO, is entitled *Countryside, the Future*. It opened at the Guggenheim Museum in New York in February 2020 and, in the wake of the global pandemic, closed a year later. Having been the subject of preparation and research for a decade, it was to mark a decisive personal and professional turning point in the work of the curator and founder of the OMA, architect Rem Koolhaas. This total turnaround was driven by an awareness of the importance of the countryside, which seems to Koolhaas an « ignored realm ». But is this countryside really an ignored theme in research and exhibitions? How was the exhibition analyzed and experienced during its closure and then at its reopening?

# Ouverture

Certaines expositions d'architecture marquent tant par les choix de mises en espace et scénographie que par les contenus proposés au public. Cela est particulièrement vrai dans le cas des expositions, souvent provocatrices ou iconoclastes, proposées par l'un des architectes théoriciens les plus installés dans la *star-architecture* : Rem Koolhaas. Capable d'attirer non seulement un public de spécialistes mais aussi (et surtout) le grand public, par sa force médiatique, Koolhaas possède également une capacité à véhiculer des messages : l'ouverture de sa dernière exposition ne pouvait donc pas manquer d'attirer l'attention et, cela, pour des raisons multiples. La première est qu'il a annoncé un « tournant », un intérêt inédit pour un thème éloigné de la ville et de l'architecture ; la deuxième, porte sur le dispositif spatial qu'il a développé pour accompagner et souligner ce tournant.

L'exposition, intitulée *Countryside, the Future* a été inaugurée au Guggenheim le 20 février 2020, en présence de ses trois commissaires : Rem Koolhaas, le fondateur de l'Office for Metropolitan Architecture (OMA), Troy Conrad Therrien, le conservateur des collections d'architecture et des initiatives digitales du musée, et Samir Bantal, le directeur de l'AMO[2], le think-tank d'OMA.

Elle aurait dû se terminer le 15 juillet 2020, mais, à cause de la pandémie, elle a prématurement été fermée au mois de mars. Rouverte exceptionnellement le 3 octobre 2020, elle a fermé ses portes le 15 février 2021, un an après son inauguration. Un regard rétrospectif, sur les interprétations et les surinterprétations qui ont été faites permettra donc de poser deux questions : quels choix scénographiques sont mis en œuvre pour accompagner le développement de ce thème qui est annoncé comme inédit ? Quelle nouvelle posture est proposée par les commissaires pour parler de cet *ignored realm*, le *countryside* ?

Une précision : le terme *countryside* étant décisif et - comme on le verra - sa définition restant ouverte, il ne fera pas l'objet d'une traduction française. Nous y reviendrons.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

Un autre élément reste à souligner : bien que les trois soient signataires de la conception de l'exposition, Rem Koolhaas a été le porteur du projet car il avait été sollicité par le Guggenheim pour concevoir un nouveau projet là où sa carrière avait été lancée, en 1978, avec l'exposition *The sparkling Metropolis*.

Quarante-deux ans après, Koolhaas est un géant de l'architecture qui n'hésite pas à se mettre en scène. Comme le décrit Michael Kimmelman dans le *New York Times,* « un architecte de renommée mondiale qui donne souvent l'impression hautaine, un peu impatiente, d'avoir quelque chose de mieux à faire. [...] À 75 ans, grand, imposant, habillé en pantalon et col roulé gris et noir, presque en uniforme, il donne l'impression d'un acteur, toujours agité. Lorsque je discute avec son amie Madame Boom, une personne chaleureuse et exubérante, avant de partir pour un dîner japonais, il arpente sa maison comme un tigre en cage. [...] Il faut dire que l'OMA a été aussi un incubateur pour tant d'architectes renommés Zaha Hadid, Jeanne Gang et Sarah Whiting parmi les autres[3] ».

En effet, Rem Koolhaas n'est pas seulement un architecte *starisé*, un publiciste, un intellectuel, mais aussi un faiseur de grands prix d'architecture de toute la *star-architecture*; il est probablement le plus médiatique, le plus influent et certainement le seul qui accompagne sa production de nombreux textes, au point de se définir lui-même comme un architecte et un écrivain.

Pensée comme une exposition *in situ* mais aussi comme une expérience *on line* par les nombreux supports multimédias accessibles depuis le site internet du Musée Guggenheim, dès sa première fermeture, l'exposition a fait l'objet d'une lecture médiatique et critique qui a dépassé l'espace normalement consacré à une exposition d'architecture, fût-elle celle du fondateur de l'OMA. Pour deux raisons : d'une part, au moment où le coronavirus mettait en crise l'urbain, le thème abordé, le *countryside* présenté comme l'anti-urbain, le lieu par où on peut repenser la ville a attiré toute l'intention du public ; d'autre part, l'exposition était pensée ironiquement comme une « non-art exhibition » destinée à offrir de la documentation, en minorant l'importance de l'effet spatial et événementiel, ce qui n'a pas manqué de susciter la curiosité des critiques et journalistes ayant leurs habitudes dans un des plus prestigieux musée du monde. Koolhaas sait, de surcroît, créer des événements, comme il l'a montré lors de la 14e Biennale d'Architecture de Venise, en 2014, intitulée *Fundamentals*. Le plus important était de « vivre l'expérience » de l'exposition et de la poursuivre avec des ouvrages à la taille imposante (dont il a été un peu l'inventeur avec *S, M, L, X, XL*, conçu avec Bruce Mau). Ici, l'idée était plutôt de créer une base de ressources consultables à distance : ce qui a été fait de manière un peu contrainte et certainement plus intense que prévu en raison de la pandémie.

Nous allons donc suivre, d'abord, le contexte dans lequel l'exposition est produite, ensuite, nous aborderons les dispositifs spatiaux mis en place (Partie 1), puis, le contenu, ou plus particulièrement, la vision des commissaires sur le devenir du *countryside* et, enfin, une observation critique de l'effet produit par ce double deploiement spatial et de contenus (Partie 2).

# 1. Le retour au Guggenheim

*Countryside, The Future* s'ouvre au Guggenheim de New York le 20 février avec un accompagnement médiatique important et - bien sûr- un affichage satisfait des hôtes. Ainsi, Richard Armstrong, le Directeur du musée et de la Fondation souligne : « Le Guggenheim a toujours eu un appétit pour l'expérimentation et une conviction profonde dans le potentiel de transformation impulsé par l'art et l'architecture. Nous sommes donc ravis de travailler à nouveau avec Rem Koolhaas un des plus grands penseurs de l'architecture et de son devenir et d'embarquer ainsi avec lui et un *team* de chercheurs pour une aventure intellectuelle qui replacera le *countryside* dans l'actualité de la culture et fournira un aperçu des manières dans lesquelles les humains sont formés par le monde qui les entoure et qu'ils modifient à leur tour[4] ».

Ce thème est nouveau pour l'architecte. Et d'autant plus ici. En 1978, la carrière de l'architecte est encore à ses débuts ; ce fils d'un journaliste/écrivain hollandais a tourné le dos à l'écriture pour se

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

consacrer à l'architecture et produit un texte, *Delirious New York*[5], qui attire l'attention du monde architectural, des journaux et aussi des conservateurs du Guggenheim.

## 1.1 La première fois de l'OMA

Le texte fait suite à la fiction narrative *Exodus*, co-écrite avec Elia Zenghelis : un mélange d'images du mur de Berlin et d'emprunts à Superstudio, qui annonçait un thème majeur de l'architecte, la ville construite sur le vide[6], constituée de plusieurs centres, qui parfois restent vides.

Ce *Delirious NY* devient l'acte fondateur de la pensée d'OMA : une publication intempestive, à contremploi par rapport au postmodernisme qui marquait un retour au passé de l'architecture. De manière radicale, Koolhaas affirmait sa confiance dans la métropole, notamment ses deux éléments fondateurs : la grille, le quadrillage de l'urbanisme américain et le gratte-ciel qui est une autre forme de quadrillage, vertical. Le premier est un geste pragmatique et économique, salué comme le « plus courageux acte de confiance dans la civilisation américaine[7] » en dépit de son origine opportuniste ; le second, est un empilement d'espaces orthogonaux à ce quadrillage horizontal, ce qui donne un bloc immuable, qui entérine une fois pour toutes la distinction entre intérieur (espace de l'architecture) et extérieur (espace de la métropole), une figure iconique qui reviendra souvent dans les écrits de Koolhaas.

Le Guggenheim, grand lieu de l'art contemporain décide donc exceptionnellement de lui ouvrir les portes pour une exposition qu'il conçoit avec son associée Madelon Vriesendorp : *The sparkling metropolis*[8]. Immédiatement saluée par le New York Times[9], elle était composée de 50 dessins de la jeune agence fondée en 1975[10]. Une cinquantaine de dessins perchés au sixième étage du Musée dominaient la rétrospective Rothko qui était en cours, en proposant des visions futures et oniriques de la métropole. Modernes et antimodernes à la fois, les dessins, réalisés surtout par M. Vriesendorp, montraient l'étreinte entre le Chrysler Building et l'Empire State Building, surpris dans leur adultère par le RCA Building : ainsi, l'exceptionnalité de ces mastodontes se résumait à une banale scène de ménage pour souligner la banalité qui les avait investis.

Ces dessins sont la préfiguration du discours construit par Koolhaas dans *Delirious NY*, mais aussi dans toute la production suivante : la *Bigness*, l'espace générique, le *junk space*, ne sont que les variantes et adaptations fin de siècle que OMA (accompagné depuis 1999 par AMO) a proposé non pas sans ambiguïté.

Comme le rappelle Hal Foster, les tournants de siècle inaugurent toujours des ruptures : Loos avait invité le bourgeois à se débarrasser du *gesamtkunstwerk* pour réintroduire une capacité de discernement reposant sur l'individu d'être dans son espace de jeu, le *spielraum*, pour se retrouver en tant qu'individu moderne. Un siècle plus tard, Koolhaas lance le terme *générique* et puis celui de *design global* qui permettrait de tout embrasser, du *Small* à l'*XLarge*, et - au passage - de clore la courbe de la modernité. Désormais, l'individu s'inscrit - sans questions - dans un circuit de production consommation qui ne permet plus la distinction invoquée par la modernité. L'individu du *Harvard Guide to Shopping* s'abandonne avec complaisance aux technologies, à un marketing général, qui pose une nouvelle situation : « le produit n'est plus conçu comme un objet à produire mais comme une donnée à manipuler, c'est à dire, à designer et redésigner, à consommer et à reconsommer[11]».

## 1.2 Koolhaas prétend

Après avoir ainsi construit cette sur-modernité, en 2020, Koolhaas tourne la page. Le futur ne se fera plus dans les villes mais bien dans le *countryside* car c'est ici que les plus grands bouleversements sont en train de s'accomplir. Les yeux tournés vers la ville, insiste-t-il, on n'a pas vu l'*otium* rural et le *neg-otium* urbain prendre des chemins séparés. Aux yeux de l'architecte cela donne vie à une figure biface : d'un côté, une périphérie sans qualités, de l'autre, un refuge artificiel et luxueux. Née de cette intuition il y a une dizaine d'années, l'exposition a demandé 4 ans de recherches qui sont portées par une équipe composite et données à voir de manière « koolhaasienne[12] ».

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

Pour beaucoup de chroniqueurs qui assistent au vernissage, ce revirement, sur lequel on va revenir, s'accompagne d'une perte de mordant dans les propos de Koolhaas. Lui, qui s'était défini le *ghost-writer* de la ville, en 1978, a depuis pris l'habitude de couvrir par des affirmations ambiguës et faussement provocatrices la banalité de certains projets, comme lors du vernissage du *flagship shop* de Prada où il avait annoncé que ce n'était pas un lieu de *shopping*, mais une mystérieuse « autre chose », une expérience indescriptible.

En arrivant au vernissage au Guggenheim, Koolhaas se met en scène, en s'excusant « de paraître à tel point inconsistant, peu pertinent » alors que tout le discours déployé et la mise en scène montrent qu'il tient à présenter son point de vue sur le sujet, au point qu'il semble avoir inventé sa propre version » de ce thème qui lui semble si inédit[13].



Figure 1. L'entrée de l'exposition. Il est possible d'apercevoir les sous-marins jaunes et les images montées sur des irobots Roomba qui accompagnent les visiteurs.

En présentant son point de vue, Koolhaas alimente la théorie d'une définition du *countryside* comme celle d'une « notion » née et formulée en relation à la ville et qui n'existe pas sans celle-ci. En somme, il ne s'agirait que d'une « distinction dialectique » mise en crise par les migrations vers l'urbain qui ont brouillé définitivement les limites, les *borders*, qui départageaient les deux entités. L'architecte cite sans cesse le rapport de l'ONU qui a fondé tout ce travail : 80 % des humains vivront dans le 2 % urbanisé de la planète, ce qui est selon l'architecte *obviously insane*. Mais, Koolhaas garde son esprit paradoxal en montrant, avec un sourire ambigu, les petits sous-marins jaunes, qui émettent un poison organique pour supprimer toute menace animale pour la barrière coralline[14]. Et, le spectateur ne peut pas s'abstenir de se demander si, de manière un peu cynique, ce déséquilibre ne fascine plus qu'il ne préoccupe l'architecte. Le *countryside* étant donc ce vaste 98 % non urbanisé, il se révèle un appétissant champ d'expérimentation pour l'architecte. D'ailleurs, en répondant à une question sur la nécessité de « sublimer » le *countryside*, comme cela a été fait, au début du XX$^{e}$ siècle, par les écrits ou les films sur la métropole, Koolhaas acquiesce et commente la beauté de certains films soviétiques montrant les moissons et « dépeignant un plaisir presque orgasmique de vivre ensemble sur terre et de créer quelque chose de plus grand », en oubliant quelque peu l'usage de propagande qui était le propre de ces films. Il

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

assume ainsi ce rôle de démiurge de la nouvelle identité de ce *countryside* ; il s'inscrit dans une longue tradition d'auteurs qu'il cite, de Goethe, avec le *Wahlverwandschaften,* jusqu'à Robert Walser[15] mais avec une forte volonté de rénovation de cette image ; comme le répètent les sponsors, l'exposition sert : « à imaginer et à construire l'avenir. Nous tenons à remercier encore une fois Rem Koolhaas de nous avoir donné matière à réflexion[16] ». Et, en effet, contrairement aux affirmations des trois commissaires, nous sommes bien devant une démonstration qui est assenée par la multiplication des supports : c'est le futur du *countryside* qu'on donnera à voir.

Quarante ans auparavant, Rem Koolhaas et ses complices de l'époque avaient contribué à la définition de la métropole moderne en lui attribuant les adjectifs de *delirious* et *sparkling*. Aujourd'hui, devant le chantier de la définition de ce nouvel enjeu, le *countryside*, Koolhaas commente avec (feinte ?) modestie : « ces termes venaient d'une confiance en soi qui est propre à la jeunesse et, de surcroit, je ne veux pas remployer des formules déjà utilisées ; au regard du titre de ma contribution dans le catalogue, je crois qu'un seul adjectif serait adéquat (pour le *countryside*) : *ignored*[17] ».

Tout reste à faire et Koolhaas prétend être l'homme providentiel pour assumer cette tâche.

# 2. La mise en scène de *Countryside* : un kaleidoscope

## 2.1 Une volonté de réinvention scénographique

OMA et AMO ont déjà été les commissaires et scénographes de nombreuses expositions, dont certaines retracent le travail de l'agence. Cette exposition marquera un tournant pour « remettre à nouveau le *countryside* à l'agenda, pour montrer qu'on peut y vivre une vie remplie[18] ». Il s'agit d'un moment charnière pour Koolhaas[19], de la réalisation d'un travail choral et, pour ce faire, il se donne un rôle de directeur de cette orchestration. La communication, ou mieux, la diffusion de ces informations inédites doit être mise en avant quitte à sacrifier, selon les commissaires, la forme d'une exposition classique. Bien que cette volonté de médiatisation soit une caractéristique des *shows* montés par Koolhaas[20], ici, il faut relever le défi du lieu à connotation artistique, un grand musée.

Comme le rappelle l'architecte : « le besoin de ce nouveau regard (sur le *countryside*) renforça aussi le choix de faire ce projet dans un lieu d'art. Au Guggenheim, les nouvelles représentations acquièrent immédiatement un pouvoir beaucoup plus grand que dans le milieu de l'architecture[21] ». Au musée est donc confié le rôle d'être un instituteur d'images qui légitiment le discours de l'architecte ; et l'architecte assume très fortement le rôle du catalyseur d'attention, notamment en annonçant une « non-exposition » qui éveille la curiosité des spectateurs.

Pour mettre en espace cette démonstration paradoxale, quatre partis expositifs se démarquent : la confrontation avec l'architecture de ce musée ; l'hyper présence de la parole ; la place des images et leur relation aux textes, pour insister sur l'importance de « l'information » ; le choix d'objets totémiques placés dans cet espace muséal si ordonné. Le tout étant accompagné d'un livre-catalogue à la couverture métallisée, un *handbook*, qui lie ces choix scénographiques et les contenus de l'exposition.

### 2.1.1 Koolhaas face à Wright

Le premier temps est donc cette rencontre entre Koolhaas et l'architecture du Guggenheim qui, avec sa spirale dessinée par Frank Lloyd Wright, en 1959, a marqué un tournant dans la conception des espaces muséaux (et dans l'architecture, tout court) [22].

Le discours officiel, déployé sur le site internet du musée, s'enthousiasme du «télescopage entre la géométrie du bâtiment et la scénographie proposée (qui) offre une surface d'exposition jamais utilisée auparavant : le bord inférieur de chaque rampe est ainsi entièrement visible depuis le

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

centre du *rotunda floor*[23] ». Les images proposées sur les différents supports semblent plutôt produire un sentiment de remplissage extrême et, lorsqu'on regarde du plancher vers la verrière lumineuse, la spirale semble retomber sur la tête des spectateurs.

Koolhaas remarque l'ironie du temps qui fait qu'il propose une exposition sur le *countryside* là où, en 1978, il avait proposé, avec l'énergie et la provocation de la jeunesse, *The sparkling Metropolis,* une ode à la ville, tant détestée par Frank Lloyd Wright ; à l'époque il s'était glissé dans le musée « en occupant ce qui servait alors de débarras en haut de la spirale[24] ». Désormais, il occupe le reste - tout le reste - de l'espace.

Après avoir esquivé la question de la confrontation avec l'architecture de Wright dans les interviews, ou avoir laissé le soin aux deux autres commissaires de faire l'éloge de cette rencontre entre grands architectes, dans une interview réalisée en juin 2020[25], Koolhaas développe un peu ce point. À la demande d'un chercheur-journaliste, Van Gerrewey, sur l'effet produit par le retour dans ce lieu, Koolhaas répond compassé que ces confrontations arrivent souvent, comme dans le cas de la Neue Nationalgalerie de Berlin, conçue par Mies van des Rohe, où il avait proposé *Content*. Ici, à New York, la force du bâtiment fait croire - souligne-t-il - qu'il faut nécessairement dialoguer avec l'architecture de Wright.

C'est en effet ce qui s'est produit ici par neuf reprises, en obligeant les architectes à se positionner. Gae Aulenti, Arata Isozaki ou, plus récemment, Enrique Norton avaient été très en retrait. Gehry, en tant que scénographe, en 1994, crée une rampe en effet miroir pour multiplier la présence des motos (l'exposition s'intitulait *L'art de la moto*). À deux reprises, Zaha Hadid était intervenue : une fois, en tant que scénographe, en 1992, puis, en 2006, pour une rétrospective qui lui était consacrée. Les deux fois, elle avait fait le choix de laisser la rampe visible dans sa pureté, les représentations des projets d'architecture étant traitées comme des tableaux horizontaux disposés à distance régulière. Jean Nouvel, en 2001, en scénographiant l'exposition *Brésil : corps et âme*, avait peint le musée en noir pour rendre l'effet de la spirale plus dramatique.

Koolhaas répond, qu'au contraire : « Nous avons décidé simplement d'utiliser la rampe comme un outil, en la transformant en un instrument de connexion entre les différents épisodes[26] » de l'exposition.

L'exposition est littéralement déformée par les surfaces à double courbure du Guggenheim, la rampe en spirale et le système d'éclairage s'entrechoquent, les points de vue changeant constamment, les textes qui couvrent les surfaces s'imposent partout. La rampe est effacée, sous un flot de mots, cette mise en scène semble faite pour perdre tout repère dans l'espace et, plus particulièrement, dans cet espace qui normalement permet un déroulement logique du propos de l'exposition au fil du parcours. De manière volontaire ou hasardeuse, la confrontation entre les deux architectes n'aura donc pas lieu, car la force du parti scénographique de Koolhaas semble écraser la modernité wrightienne.

### 2.1.2 L'usages des mots : une exposition à lire

Le deuxième choix des commissaires de l'exposition est l'hyper-présence et représentation de la parole. Koolhaas a toujours mis en valeur l'écrit, il a été le rédacteur en chef de revues, l'auteur de plusieurs livres et catalogues : rien de surprenant, si ce n'est qu'ici le caractère du texte est inédit. Rien de narratif, mais un enchaînement de questions qui ont été pensées « pour s'adapter aux surfaces de la spirale[27] ». Les questions sont affichées sur les murs et la rampe du musée, de haut en bas et, en réalité, arrivent toujours à propos pour « diriger » le spectateur vers une réponse. Il s'agit presque d'un soliloque du *vintage Rem* [28] pour montrer l'importance des écrits, qui ont une force de persuasion plus importante que les images pour parler du *countryside*.

La parole, martelée sur toutes les surfaces, donne l'impression d'un grand désordre qui est à la fois : « provoquant, fascinant, rageant, dérangeant, à peine optimiste, et contradictoire. La signalétique est inscrite sur la rampe, à la fois sur le parapet et le mur de FLW, en évoquant l'art digital d'une Jenny Holzer ou le display financier de Bloomberg, au choix[29] ».

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

Le choix se fait remarquer : « Le Guggenheim a choisi de placer un texte, en l'occurrence un poème de Rem Koolhaas, sur la balustrade architecturale, là où l'on pourrait chercher à contrer l'intensité des connaissances scientifiques qui l'entourent. Un spectateur curieux pourrait se demander comment une exposition d'art aussi *informative* et axée sur un contenu, avec des idées fortes sur le *countryside*, devrait être abordée en trois dimensions. En écoutant la piste audio [...], on peut s'asseoir devant son ordinateur et combler les lacunes en se remémorant des visites antérieures au musée[30] » ainsi l'exposition semble n'être « qu'un moment » dans un flux de textes, paroles, questions, discours qui du Guggenheim s'infiltre dans la domesticité par le biais des supports multimédia.

D'ailleurs pour cette mise en espace et les supports de communication qui l'accompagnent, Koolhaas n'a pas eu recours à un scénographe mais à une designer graphiste et une complice de son travail, Irma Boom. « Koolhaas collabore depuis longtemps avec la designer graphique Irma Boom », rappelle une des critiques, « qui a créé une police de caractères typographiques personnalisée pour le *show* et qui ressemble à la fois à une écriture à la main et à la typographie *Neutral* qu'elle utilise partout. Dans cette exposition, qui est réellement une publication, la typographie compte, les mises en page et les polices, familières, font que l'exposition ressemble davantage au travail d'une signature ou d\'une entreprise qu'à un travail collectif[31] ».

Le système démonstratif semble commencer à se dévoiler : les artifices mis en place ne suscitent plus des questions mais une forme de méfiance : où veut-elle, la firme OMA/AMO, nous amener ?

### 2.1.3 Donner à voir le *countryside*

Un troisième thème est l'interaction entre les textes et les différentes typologies d'images : des affiches, des illustrations, des diagrammes, des photos...

Les photos sont particulièrement révélatrices de la campagne de découverte que Koolhaas met en place et en scène. L'architecte, parfois accompagné des deux autres commissaires, visite les sites, découvre de nouveaux sites, n'hésitant pas à se vêtir d'une tenue blanche, protection qui n'est pas sans rappeler les cosmonautes.

Pour préparer *Countryside*, Koolhaas et son équipe ont aussi visité le Tahoe Reno Industrial Center, un énorme parc industriel privé situé dans le désert occidental du Nevada[32]. Fondé par l'entrepreneur de spectacles pour adultes Lance Gilman, le TRIC, qui s\'étend sur plus de 150 km², est un centre de traitement des *big datas* de sociétés mondiales, de la taille de Walmart et qui a su attirer Google, eBay et Tesla, et tout ce que Koolhaas définit avec humour le « Who's Who des licornes ». La gigafactory de Tesla, également située ici, le plus grand bâtiment de la planète[33], semble donner corps aux visions prophétiques du *Koolworld*[34] où l'architecte avait parlé de l'indifférenciation de l'espace, de la mort des mots d'architecture dans le monde réel et de leur renaissance dans un monde virtuel où les sites sont des web sites, les walls des firewalls et les rooms nécessairement des chat-rooms[35].

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192


Figure 2. Les commissaires lors de la visite du TRIC.

Un panneau-photo mural représente un groupe d'hommes qui arpentent un vaste terrain non aménagé : « Première inspection du TRIC ; Lance Gilman avec un chapeau de cow-boy ». Les personnages se tiennent ensemble, du bois posé sur le sol, les chevaux sauvages au loin, faisant entrevoir le futur de l'économie postindustrielle à mi-chemin entre l'artifice digital d'un cabanon anonyme et la mythique *wilderness*.

L'image choisie renvoie à la fois à une atmosphère de conquête d'un terrain encore inexploré (et encore une fois, on pense au terme employé pour définir le countryside : *ignored*), et à un tableau du romantisme allemand du XIX$^{e}$ siècle où les personnages sont probablement déjà écrasés par la puissance de ce *realm* et sa puissance autodestructrice.

Un autre dispositif d'images intrigue par leur abondance et superposition, une colonne qui traverse verticalement l'espace.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192




© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

Figure 3. La colonne sémiotique préparée par Niklas Maak.

Cette colonne a été préparée par le journaliste et écrivain Niklas Maak avec les étudiants de la Harvard School of Design. Baptisée la *Colonne sémiotique* par son auteur, elle a pour ambition de montrer comment la publicité, la mode, les affiches, les cartes postales, etc., jusqu'aux jouets sont producteurs d'une certaine idée du *countryside*[36]. Nourri à la culture française, Maak n'hésite pas à faire référence à la sémiotique de Roland Barthes résumée comme « the science of reading signs ans reading asthetic formulas ». En légitimant sa démonstration par cette définition répétée comme un slogan, il montre comment, depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, les illustrations contribuent à façonner un imaginaire binaire où la ville est oppressante autant que le countryside est désirable.

L'exemple plus simple est la double gamme des *Playmobil* : *countrylife* et *citylife*. Les premiers *playmobil* sont des agriculteurs souriants, habillés avec des couleurs vives ; ceux de la *citylife*, sont des policiers, habillés en gris, à l'air sévère. À cette vision clivée du bonheur de la campagne, s'oppose, selon Maak une lecture identitaire et réactionnaire du *countryside* que la colonne met également en exergue ; en fin de compte, il ne s'agit que de constructions idéologiques, des stéréotypes, dans lesquels on baigne par la force de ces illustrations et objets[37]. Ce dispositif se retrouvant à chaque étage[38], « à chaque fois qu'une rotation de la rampe est complétée, la colonne sémiotique provoque les visiteurs, en les confrontant à leurs préjugés sur le sujet[39] ».

L'intention annoncée est louable, mais ces photos et ces illustrations mettent en exergue une image d'« urbanisation complète[40] » en train de s'accomplir dans toutes les sphères de la société, annoncée dès les années 1970 par Henri Lefebvre[41], que l'exposition véhicule comme une fatalité inéluctable.

### 2.1.4 Des objets porte-parole

D'ailleurs, le quatrième dispositif mis en scène sont des objets parsemés de manière ostensible dans le musée. Leur caractère rural, presque caricatural, ne fait qu'accroître le sentiment d'une artificialisation générale du *countryside* présenté. Comme le rappelle ironiquement le *New York mag*, les bottes de paille suspendues, les serres aux lumières violettes de plants de tomates, le tracteur placé à l'entrée permettent de conforter le sentiment d'un « homme d'intérieur assez étriqué pour être surpris par les changements qu'il (Koolhaas) relate ou pour croire que tout ce qui entoure les villes n'est qu'un *ignored realm* », comme l'architecte l'appelle[42] ».

Ces objets manquent de force ironique pour être des *ready-made* et, en même temps, il est difficile de croire qu'ils soient les témoins d'un militantisme environnemental. « Ce nouveau countryside ressemble beaucoup à la prochaine frontière de l'urbanisation[43] », comme le notent les commentateurs, et les artifices déployés semblent superfétatoires.

Cette artificialisation semble confirmée par des robots, porteurs d'images de l'exposition, qui frôlent le spectateur. Confrontés au robot Roomba que les commissaires avaient amené, les conservateurs ont proposés en effet d'avoir d'autres robots qui, tels des guides, accompagnent les visiteurs dans l'exposition.[44] Mais, la multiplication des dispositifs, la volonté de faire une exposition qui n'est pas une exposition, finissent par susciter la suspicion des visiteurs.

Pour quelle raison superpose-t- on des trouvailles et des déclarations ? Certains journalistes et critiques ironisent sur le fait de devoir aller visiter une « non exposition » qui parle du « non urbain[45] » ; les musées sont, disent-ils, un formidable lieu de rencontre et échange, mais généralement, « ne sont pas les champions de l'activisme environnemental » donc toute cette construction semble tourner un peu à vide. La scénographie trop démonstrative, les objets, les informations sont suffocantes et « il est bien ardu de saisir une ligne dans l'exposition », d'autant plus que cela est construit sans laisser « un moment de pause et réflexion pour le spectateur [...] pour digérer ce que l'on apprend[46] ». C'est une sorte de *Taobao* où le spectateur prend ce qui est offert (y compris un squelette de mammouth) sans comprendre la finalité de ce déploiement d'obejts[47]. Le *NY Times* commente : « l'exposition semble un gros, touffu, machin étourdissant qui

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

ne manque pas de rappeler l'esthétique d'un pavillon de Foire de l'ancien monde soviétique, déversant en dehors de la façade du Guggenheim, sur la Fifth Avenue, un tracteur commandé à distance par un i-pad[48] », tracteur fourni, par ailleurs, par Volkswagen, un des plus gros sponsors de l'exposition[49].

Ainsi, ce dispositif qui était voulu comme l'image du *Future*, du *Countryside*, oscille entre une esthétique du début du XX$^{e}$ siècle, à forte connotation politique (on pourrait ajouter les expositions proposées par le régime fasciste en Italie dans les années 30-40), celle d'un film futuriste avec peu de moyens - avec la prolifération de ces robots mobiles-, en passant par des emprunts, non cités, aux scénographies radicales de *Superstudio*, en 1969, ou d'*Ant-Farm*, en 1973.

Plus loin, en rentrant dans les contenus de l'exposition, on découvrira que tout cela n'est pas anodin.

# 2.2 "This is not an art show". (Rem Koolhaas)[50]

## 2.2.1 *A Report* : le catalogue

Le catalogue de l'exposition, conçu par Boom, est une sorte de pivot, se présentant à la fois comme un objet qui par ces choix graphiques rentre parfaitement dans cette scénographie, mais aussi comme un objet totalement autonome, *A report*, dont la série d'article permet des focus sur les thèmes mis en avant.

D'habitude, les volumes produits par AMO avec le fondateur d'OMA se distinguent par une prose concise qui porte des provocations joyeusement libérales[51] ; ici, le lecteur est surpris par une omniprésence du passé (dans une exposition qui étudie *The Future !*) que l'on ne distingue pas de ce qui est défini comme l' « antiquité » : un étrange mélange qui ne questionne guère les constructions culturelles et imaginaires auxquelles on doit être renvoyé. Une forme de nostalgie s'étale jusque sur la couverture argentée où figure un portrait de jeunes campagnardes russes du début du XX$^{e}$ siècle[52].

Les articles sont juxtaposés et les thèmes sont tenus par un fil trop fin pour croire à leur cohérence. Et même, les critiques anglo-saxons soulignent l'absence de références très partagées comme l'imposante anthologie *Infinite Suburbia* éditée par les Princeton Architectural Press, en 2017[53] ainsi que toute référence aux études sur les sub-urbias, les *exurbs* (les périurbains).

À cette remarque, sur laquelle on reviendra plus loin, on peut ajouter l'ignorance presque totale des inversions du processus d'urbanisation ou des initiatives de culture soutenable ou permaculture, en préférant l'éloge des cultures artificielles développées dans la péninsule arabe pour éviter la dépendance alimentaire des pays. Et la conservation et la préservation (abordées à travers l'étude de la réserve des gorilles en Ouganda) insistent surtout sur l'effet d'humanisation des animaux sauvages qu'elles provoquent en les fragilisant.

Il s'agit donc de petites tesselles qui n'arrivent jamais à former une mosaïque, ainsi le *countryside* semble destiné à l'indéfinition, une série d'expériences et *reportings* qui se résume à un nuage de questions, notamment celles de Koolhaas qui s'étendent des murs du musée aux vingt dernières pages du catalogue.

## 2.2.2 *A reporting* : l'espace muséal transformé

Troy Conrad Therrien, le conservateur du Guggenheim, défend l'originalité de ce « *reporting*[54] » et revendique une posture éloignée du *curator*/commissaire, plus proche du journaliste, mais ce choix laisse quelques doutes : le *Financial Times*[55] note avec déception qu'il ne s'agit pas d'une exposition mais d'une *view*, « d'une collection d'images en zoom qui représentent des territoires, des phénomènes et des acteurs, en pointant uniquement les actions anthropogéniques[56] ».

Ainsi, « Koolhaas affirme fièrement "Ceci n'est pas une exposition d'art". Et, comme c'est vrai,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

*Countryside, The Future* ne crée pas un reflet de la réalité ou une critique visuelle imprévue à des fins d'activation, mais adopte plutôt une approche presque journalistique pour décrire un lieu et un paradigme de dépendance déjà existants, auxquels les artistes et les planificateurs ont accordé selon l'architecte très peu d'attention[57] ». L'intérêt pour un sujet prétendument peu abordé ne convainc pas ; « l'exposition est à 98 % sans architecture. La raison pour laquelle elle est présentée au Guggenheim est - à ce titre - une question à se poser. Elle n'apparaît pas sur le mur d'entrée, mais je soupçonne que Rem et une poignée de sponsors connaissent la réponse à cette question[58]. »

En somme, ce choix d'une exposition qui ne « montre » pas ce qui est le propre de l'art ou de l'architecture, qui ne s'approche pas trop du *countryside*, sauf par le biais de quelques photos aériennes surplombant les territoires, pose la question de la transformation du musée lui-même : « cela pourrait être interprété comme la transformation d'un musée en une publication, une stratégie curatoriale qui bouleverse non seulement nos idées sur le Guggenheim, mais aussi sur la manière de transformer une exposition hyperdidactique en une expérience esthétique[59] ».

En effet, cette immédiateté médiatique revient dans l'usage des films et vidéos de l'exposition. Au point que, pris par ces supports, le visiteur peut se demander : au fait, de quoi est-il question dans ce *countryside* ?

C'est ce qu'on analysera dans la partie suivante, à travers le discours deployé par les commissaires et les autres supports qui accompagnent l'exposition, jusqu'à se questionner sur la transformation que l'année de co-vid fait peser sur les lieux d'exposition. (FIN DE LA PARTIE 1)

**Crédits et légendes**

Crédits photos : Salomon R. Guggenheim Museum © Laurian Ghinitoiu courtesy AMO

Figure 1. L'entrée de l'exposition. Il est possible d'apercevoir les sous-marins jaunes et les images montées sur des irobots Roomba qui accompagnent les visiteurs. © Laurian Ghinitoiu courtesy AMO

Figure 2. Les commissaires lors de la visite du TRIC © Laurian Ghinitoiu courtesy AMO

Figure 3. La colonne sémiotique préparée par Niklas Maak © Laurian Ghinitoiu courtesy AMO

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

1. Pour la Chaire Partenariale EFF&T, Expérimenter, Faire, Fabriquer & Transmettre, *cf*.www.chaire-effet.net
2. Il s'agit de la branche recherche, de « l'image spéculaire », de l'agence, d'où le nom qui est l'inverse de l'acronyme OMA ; *cf.* https://www.spatialagency.net/database/amo [consulté le 30 mars 2021]
3. Kimmelman, Michael, «  Why Rem Koolhaas Brought a Tractor to the Guggenheim », *The New York Times*, 19/11/2020 : https://www.nytimes.com/2020/02/20/arts/design/rem-koolhaas-guggenheim.html, [consulté le 24 novembre 2020] [sans numérotation de page]
4. Koolnar, Tom, « Rem Koolhaas and AMO will exhibit Countryside, The Future at the Guggenheim », *Archello*, 8/10/2019 ; https://archello.com/news/rem-koolhaas-and-amo-will-exhibit-*countryside*-the-future-at-the-guggenheim-new-york [consulté le 20 novembre 2020] [sans numérotation de page]
5. Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A retroactive Manifesto*, New york, The Monacelli Press, 1978 ; édition française, *New York délire. Un manifeste retroactif pour Manhattan*, Marseille, Parenthèses, 2002.
6. Violeau, Jean-Louis, « Nous sommes tous sur le même bateau et son nom est Exodus », *Le Moniteur*, 11/09/20 ; https://www.lemoniteur.fr/article/nous-sommes-tous-sur-le-meme-bateau-et-son-nom-est-exodus.2103964 [consulté le 15 février 2021] [sans numérotation de page]
7. Koolhas, Rem, *Delirious NY*, *op. cit*., p. 242 *sq.* ; cité par Foster, Hal, « Architecture et Empire », dans Foster, Hal, *Design et crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p.59 *sq.*
8. Audioguide disponible sur le site du Musée : https://www.guggenheim.org/audio/track/oma-the-sparkling-metropolis-at-the-guggenheim-1978 [consulté le 15 février 2021]
9. (Auteur non cité), « The sparkling metropolis », *New York Times*, 17/11/1978, section C, p. 1.
10. L'Office for Metropolitan Architecture, OMA, a été co-fondé par Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia et Zoe Zenghelis et Zaha Hadid.
11. Foster, Hal, « Design et crime », dans Foster, Hal, *Design et crime*, *op. cit*., p. 35.
12. Oynar, Hande, « Are cities really all that? A provocative exhibition takes a newlook at the *countryside* », *The Conversationalist*, 28/05/2020 ; https://conversationalist.org/2020/05/28 [consulté le 24 novembre 2020]
13. Roux, Caroline, « From Koolhaas and the *countryside* gang, a departure from radical urbanism », *The Art Newspaper*, 21/02/2020 ; https://www.theartnewspaper.com/review/from-koolhaas-and-the-*countryside*-gang-a-departure-from-radical-urbanism [consulté le 20 novembre 2020] [sans numérotation de page]
14. Kormann, Carolyn, « Annals of a Warming Planet. Rem Koolhaas's Journey to the *Countryside* », *The New Yorker*, 9/02/2020 ; https://www.newyorker.com/news/annals-of-a-warming-planet/rem-koolhaass-journey-to-the-*countryside* [consulté le 20 novembre 2020] [sans numérotation de page]
15. Gerrewey, Christophe van ; Oosterman, Arjen ; Catsaros, Christophe, « The *Countryside*, an Awareness Campaign : interview with Rem Koolhaas », *Archizoom*, 28/07/ 2020 ; volumeproject.org/*countryside*-awareness-campaign-rem-koolhaas/ [consulté le 24 novembre 2020] [sans numérotation de page]
16. Il s'agit du texte proposé par un des sponsors, Lavazza, « *Countryside, The Future* at the Solomon R. Guggenheim Museum opens to the public on February », 19/02/2020 [consulté le 20 novembre 2020]

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

17. Gerrewey, Christophe van ; Oosterman, Arjen ; Catsaros, Christophe, *Archizoom*, 28/07/2020, *op. cit.*
18. *The New Yorker*, 9/03/ 2020, *op. cit.*
19. Gerrewey, Christophe van ; Oosterman, Arjen ; Catsaros, Christophe, *Archizoom*, 28/07/2020, *op. cit.*
20. Shaw, Matt, « Rem Koolhaas sets a global non-urbanagenda with *Countryside* at the Guggenheim », Archpaper, 18/02/2020 ; https://www.archpaper.com/2020/02/rem-koolhaas-*countryside*-at-the-guggenheim-review/ [consulté le 24 novembre 2020] [sans numérotation de page]
21. Gerrewey, Christophe van ; Oosterman, Arjen ; Catsaros, Christophe, *Archizoom*, 28/07/2020, *op. cit.*
22. Falasca, Giulia, *Le musée entre art et architecture, entre architecture et artiste*, Mémoire de Master soutenu à l'Ecole d'architecture de La Cambre, sous la direction de Marianne Puttemans, 2016 ; Levine, Neil, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton, Princeton University Press, 1996 ; Twombly, Robert, *Frank lloyd Wright : an interpretative biography*, New York, Harper Colophon books, sl, 1974.
23. Sur la page du site du Musée : https://www.guggenheim.org/exhibition/*countryside Countryside, The Future* [consulté le 20 novembre 2020]
24. Kormann, Carolyn, *The New York Times*, 19/11/2020, *op. cit.*
25. Gerrewey, Christophe van ; Oosterman, Arjen ; Catsaros, Christophe, *Archizoom*, 28/07/2020, *op.cit.*
26. *Ibidem*.
27. Sur la page du site du Musée : https://www.guggenheim.org/exhibition/*countryside *Countryside, The Future* [consulté le 20 novembre 2020]
28. Harberg, Eva, « Rem Koolhaas contemplates the *countryside* at the Guggenheim's latest show in New York », *Wallpaper*, 20/02/2020 ; https://www.wallpaper.com/architecture/rem-koolhaas-oma-amo-*countryside*-guggenheim-museum-new-york [consulté le 24 novembre 2020]
29. Gorlin, Alexander, « Rem to the Rescue: Review of \'*Countryside*, The Future », *ARCHITECTURAL RECORD*, 20/02/2020 ; https://www.architecturalrecord.com/articles/14486-rem-to-the-rescue-review-of-countryside-the-future [consulté le 20 novembre 2020]
30. Carye Hallstein, Olivia Ann, « *Countryside*, The Future: Rem Koolhaas at the Guggenheim », *Ecoartspace*, 11/08/2020 ; https://www.ecoartspace.org/Blog/9158305 [consulté le 20 novembre 2020] [sans numérotation de page]
31. Shaw, Matt, *ArchPaper*, 18/02/2020*, op.cit.*
32. Non sans référence à ce que Ant-Farm avait fait avec le Xerox parc pour leur exposition, en 1973 ; *cf*. Scott, Felicity, « Futures Market », *Art Forum*, july-august 2020 ; https://www.artforum.com/print/202006/felicity-d-scott-on-countryside-the-future-83297 [consulté le 15 février 2021] [sans numérotation de pages]
33. *Ibidem.*
34. Koolhaas, Rem, « Koolworld », *Wired*, n°6, 2003, p. 117 *sq.*
35. *Ibidem,* p. 117.
36. Shapiro, Gideon Fink, « Rem Koolhaas\'s countryside, the next frontier of urbanization », *Domus*, 26/02/2020 ; https://www.domusweb.it/en/architecture/gallery/2020/02/26/countryside-the-future.html [consulté le 24 novembre 2020] [sans numérotation des pages]
37. Audioguide de l'exposition : https://www.guggenheim.org/audio/track/semiotic-column

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

[consulté le 15 février 2021]

38. « rem koolhaas + AMO explore the Future of the*countryside* at the Guggenheim in New-York », *Designboom* ; https://www.designboom.com/architecture/rem-koolhaas-amo-*countryside*-guggenheim-new-york-exhibition-02-19-2020/ [consulté le 20 novembre 2020]
39. Sur la page du site du Musée : https://www.guggenheim.org/exhibition/*countryside* [consulté le 15 février 2021]
40. Lefebvre, Henri*, La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, collection *idées*, 1970.
41. Shapiro, Gideon Fink, *Domus*, 26/02/2020, *op.cit.*
42. Davidson, Justin, « Farm Livin' Is the Life for Me, *Ja?* Rem Koolhaas Tries Out Country Life », *The New York City Magazine*, 20/02/2020 ; https://nymag.com/intelligencer/2020/02/rem-koolhaass-*countryside*-the-future-at-the-guggenheim.html [consulté le 24 novembre 2020]
43. Shapiro, Gideon Fink, *Domus*, 26/02/2020, *op.cit.*
44. Il s'agit de descriptions présentes dans vidéo de présentation : https://www.guggenheim.org/exhibition/*countryside* [consulté le 15 février 2021] ; les propos sont tenus par les deux conservateurs en charge du montage d'exposition : Ashley Mendelsohn et Jaime Krone.
45. Shapiro, Gideon Fink, *Domus*, 26/02/2020, *op.cit.*
46. Wu, Lois, « Countryside, the Future : An Art Museum's take on Modern Environmental Issues, *PUAMSAB The Princeton University Art Museum Student Advisory Board,* 15/07/2020 ; https://puamsab.princeton.edu/2020/07/*countryside*-the-future-an-art-museums-take-on-modern-environmental-issues-lois-wu-23/ [consulté le 24 novembre 2020]
47. *Ibidem.*
48. Kimmelman, Michael, *The New York Times*, 19/11/2020, *op.cit.*
49. Roux, Caroline, *The Art NewsPaper*, 21/02/2020, *op.cit.*
50. Zangs, Virginia, « Where have all the cows gone ? », *Detail*, 02/04/2020 ; https://www.detail-online.com/article/where-have-all-the-cows-gone-the-*countryside*-the-future-exhibition-35400 [consulté le 15 février 2021]
51. Scott, Felicity, *Art Forum*, july-august 2020, *op.cit*.
52. Violeau, Jean-Louis, *Le Moniteur*, 11/09/2020, *op.cit*. ; ou celui de Fischer, Sabine von, « Rem Koolhaas überrascht wieder : erst Hedonist, dann Eroberer, nun Überlebender », *Neue Zurcher zeitung*, 14/03/ 2020 ; https://www.nzz.ch/feuilleton/rem-koolhaas-hedonist-eroberer-ueberlebender-ld.1543748?reduced=tru [consulté le 15 février 2021]
53. Shapiro, Gideon Fink, *Domus*, 26/02/2020, *op.cit.*
54. McCormick-Goodhart, Emma, « Inside the Ambitious Rem Koolhaas Exhibition at the Guggenheim », *W Magazine*, 24/02/2020 ; https://www.wmagazine.com/story/rem-koolhaas-exhibition-guggenheim-museum/ [consulté le 20 novembre 2020]
55. Edwin Heathcoat, « Rem Koolhaas's Countryside at the Guggenheim remakes rural life », *Financial Times*, 21/02/2020 ; https://www.ft.com/content/fc136dba-530b-11ea-90ad-25e377c0ee1f [consulté le 20 novembre 2020]
56. Zangs, Virginia, *Detail*, 02/04/2020, op.cit.
57. Carye Hallstein, Olivia Ann, *Ecoartspace*, 11/08/2020, *op.cit.*

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192

58. Wu, Lois, *PUAMSAB Princeton*, 15/07/2020, *op.cit.*
59. Shaw, Matt, *ArchPaper*, 18/02/2020, *op.cit.*

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-25 19:10:04, depuis le 216.73.216.192