



l'endroit idéal
(ideal place)

Ideal Places, Investments, Indigestion

I prefer to discuss ideal space, because space only implies an area, a distance, specific or infinite, a location, and a duration. Place, on the other hand, is a much more purposeful term. One places something on a table. An occupied space is a place. A place can not really be ideal because it has somebody in it or behind it, or sometimes under it. Ideals are ideas, archetypes, or models in their most excellent and perfect form. An ideal space can be filled, but it has not been filled yet. If you allow people into an ideal space, you've fucked it up, filled it with intentions and contradictions. An ideal place is too full.

Rich or poor, we fill our personal places with an abundance of things. The most ascetic surroundings are filled with ideas. In H.G. Wells' science fiction film *Things to Come*, after years of war, pestilence, and shortage, the technocracy has accommodated all human needs and created a leisure society in the ideal city of Everytown. In Frank Lloyd Wright's vision of Broadacre City, the American countryside is filled in such a way that "every citizen as he chooses may have all forms of production, distribution, self-improvement, enjoyment within the radius of, say, ten or twenty miles of his own home". Utopia, which literally means 'not a place', is nearly always described as being one. In each of the many Utopias which have been constructed both in reality and in imagination, the material and intellectual forces of the society have been employed in order to eliminate poverty, misery, and alienated labor. An ideal place is never predicated upon scarcity. In these places, needs and desires are in balance. The people who live in these cities must fill them with the appropriate ideas, as society is reflected by both its real and its social architecture. The inhabitants of these communities are safed.

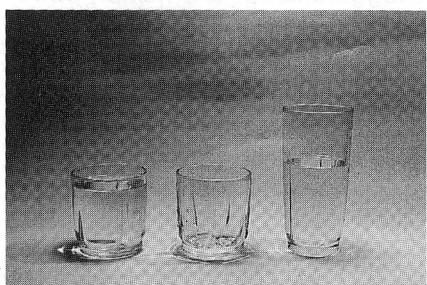
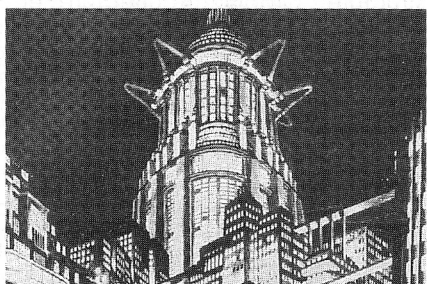
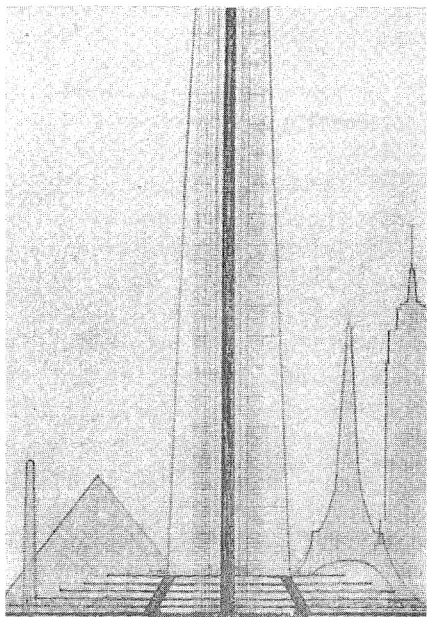
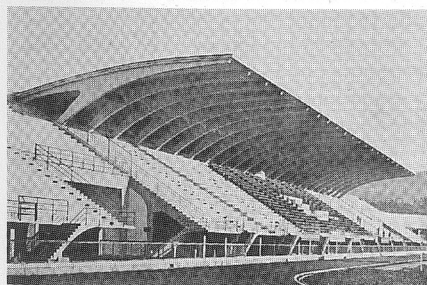
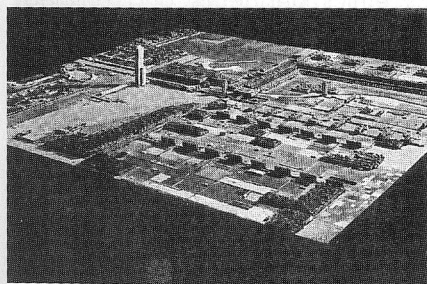
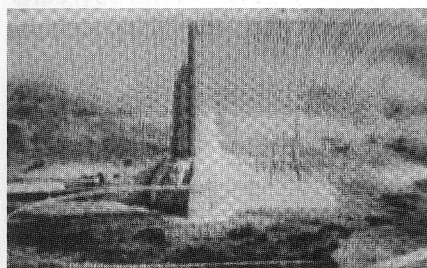
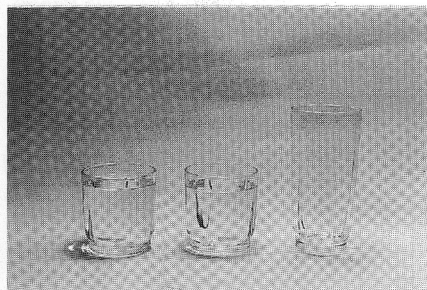
Everytown is located within a vast hole in the ground, filled with multi-tiered glass dwellings, trees, shrubs, sunlight, and transparent, tubular elevators and ramps. In Everytown, the population is content with the status quo. The hole is filled, but the overabundance of progress threatens. When civic leader and scientist Oswald Cabal invents a Space Gun, for the purpose of sending a man and woman to the moon, the conservative artist Thetocopulos attempts to rally the populace against him. Thetocopulos' televised image is transmitted to thousands of individual television monitors and onto a massive projection screen in the center of Everytown. His appeal for a return to the old times when life was "short and hot and merry" strikes a chord within the masses, who are starved for adventure and excitement (apparently, there is only one television station in Everytown). Everytown's humble locale is contrasted to the proud verticality of the giant Space Gun which sits just outside the city. Cabal has made "what we think great seem small, what we think strong seem feeble." and the masses of Everytown spill onto the

countryside intent on destroying this symbol of progress. A surplus of ideas leads to fear and intolerance in Everytown.

Ideal places are always dependent upon the notion of a uniformly-minded humanity, a mass, ruled by some singular organizing principle. Because mass media and mass audience are mutually exclusive terms, an ideal place must house either uniform individuals or uniform notions of taste. In both cases, the resultant body of society is single-minded in both appearance and behavior. What Lawrence Alloway has termed an "aesthetics of plenty" is in opposition to an elitist idea of cultural conservancy. It is anti-hierarchical and focuses on an "expendable multitude of signs and symbols", not a central body of cultural "greatest hits". Alloway calls upon various scientific disciplines (anthropology, psychology, sociology, statistics, etc.) to utilize their techniques "for recognizing in "low" places the patterns and interconnections of human acts which were once confined to the fine arts". Alloway sees the media as a treasury where we learn about life in terms of possessions and relationships. It is a place where one can feast upon the diversity of twentieth-century culture: it is full.

In ideal spaces, hierarchy is said to be a thing of the past. In Everytown, each citizen is free, commanded only by the abstract "law and sanity" of an infinitely reasonable civilization. In Broadacre City, revolution is an organic structure. Organic architecture, economics, ethics, aesthetics, and sociology are the integral concepts to the planned evolution of society. The regular undulations of the suburban landscape architecture in the decentralized Democracy of Broadacre City reflects its society, much as in Everytown. Organic architecture substitutes the monarchic orders of architectural classicism with simple gracious structures which seamlessly integrate with the landscape. The distribution of "farm units, roadside markets, garden schools, dwelling places, each on its acres of individually adorned and cultivated ground," and interconnected by "giant roads, themselves great architecture," evokes Wright's free commonwealth of individuals. The mass migration to Broadacre City would infuse each and every tenant with a "new pioneer spirit." Having grown to adulthood in this gracious landscape, future generations of Broadacre Residents would come to despise "waste or any exaggeration of any human power" A mighty tower interrupts the pastoral unity of the scene. Organic structures are themselves, however, generally regulated by the hierarchy of equilibrium, symmetry, or crystalline form. The sole hierarchy which remains in Broadacre City is that imposed by a government of architecture. As long as each of its inhabitants responds harmoniously, this landscape yields up its riches. The maintenance of equilibrium in an ideal place is by definition precarious, it must be full, but not too full, of ideas.

Spontaneous symbolism is the key to Wright's city. Rudolf Arnheim has labeled this as our tendency to respond to the visual dynamics of imagery. In art, music, architecture, and perhaps in all perceptual activities there are



correspondences which suggest "a causal relation between structural properties of the physiological stimulus and those of the percepts". Arnheim discusses Pier Luigi Nervi's design for the Municipal Stadium in Florence, Italy, as exemplary of a sophisticated visual expression.

"The profile of Nervi's roof translates the combined theme of rising and supporting into visual dynamics by an elastic combination of curvature and straightness. Through the freedom of its outreach, this graceful shape demonstrates modern man's power to emancipate himself effortlessly from the pull of gravity, while at the same time obeying the laws of terrestrial existence".

We think of objects through adjectives, but these descriptions usually belong to activities, not things. We say that a tower is mighty, but we mean that it looks as if it were inhabited by powerful men or intutions. Obviously, a building is not going to give you a bad credit rating or repossess your house. The dynamics of visual imagery refers to the possibilities of being and behaving, the activities, which perceptual expressions convey. While physicality or bodily perceptions may be nearly universal, the causal structures which mediate between object and adjective are not.

In one of Jean Piaget's most famous experiments, a child is shown two, short, wide, and identical glasses, which are filled with water. The water from one of these is poured into a third which is tall and narrow. Very young children will assert that the tall glass contains more water than the short one. Children 6-7 years old and older with a more developed sense of causality will correctly answer that the quantities are the same. Of primary importance to Arnheim is the adult who, if we remove the empty glass, perceives that the taller of the two glasses contains more liquid. Causality is not a factor in this perception. Piaget doesn't care about this subject, for this subject is not thinking, he or she is only perceiving. This adult makes Arnheim's ideal world complete by confirming the primacy of perception. First impressions generally reveal ulterior investments.

In the studies of childhood development done by Piaget and Bärbel Inhelder, the growth of intelligence is an essentially organic process, new structures of thought are developed in ways which are both analogous to and concurrent with real movement and organic growth. This development occurs over many years and reaches a state of equilibrium around the same time that the adolescent reaches organic equilibrium. The retina in the eyes and the occipital lobes of the brain (which are thought to be integrated with visual perception) are just two of many areas which do not reach a state of equilibrium until around the sixteenth year of a child's growth.

The only real difference between these structural isomorphisms and Arnheim's spontaneous symbolism lies in the construction of causality. Piaget and Inhelder find evidence that these causal structures must be learned. Socialization, relations, being and behaving, and intelligence are formed through imitation and repetition of activities which the adult world has conventionalized. The child takes these seemingly empty movements and gradually makes them full.

Throughout child development, various stages of centering and decentering occur as the intellect increases in both complexity and comprehension. In the earliest stages of development, the infant must formulate an initial group of displacements which will ultimately decenter the notion of his or her position in the sensori-motor realm. First, is the development of a sense of differentiation between objects and a shifting and unsubstantial space which contains both the self and objects simultaneously. Second, spatio-temporal structures are developed which further differentiate objects in space. Before this development, one object seen at several different times and distances is believed to be a different object each moment. The world is seen as a series of tableaux. Third, the development of causality. The child realizes that repetition of specific movements can have a predictable affect upon these objects, movements can have an affect on these tableaux. Variations of this same schema are applied to the physical universe and with the formation of language, to the vastly more complex interpersonal or social universe. Through these various stages, we develop our investment in reason. If we learn about life through possessions and relationships, than it might also be reasonable to assume that we would develop certain feelings in regards to space and form along the way. When the mind organizes a body of thought, it does so almost inevitably in terms of spatial imagery.

In Arnheim's cosmology "all good thinking...can be said to aspire toward the condition of architecture." When the architectural object is seen as a coherent unity or gestalt, the causal structure should reflect this unity and produce the desired behavior. Immanuel Kant's "Architectonic of Pure Reason" defines a space, a schema, whereby a content and an arrangement of parts is determined *a priori* by the ideals. The aim of the system is to validate ones existence without relying upon experience, much as a mathematical proof merely exists in order to validate the formula. Without a fluid notion of causality- I am alone and all of the world is a part of me. There can be no relations, no exteriority, each individual unity exists in perfect order and equilibrium with itself. Arnheim points out that "such atomization may not be the desirable way for...peoples to live together. But that is preeminently a social problem." Ideal spaces do not have any one in them and they never did. Places conceived along the lines of an Architectonics of Pure Reason,

are both full and in a state of equilibrium. The inhabitants of these spaces are at the mercy of someone else's desire. Unfortunately, this excludes them from deriving pleasure in the satisfaction of their own investments. After all, nothing can be taken inside from the outside if the outside is nowhere. Real spaces, places, are always imbued with the investment of others.

TWO EXPERIENCES WITH IDEAL PLACES:

First Experience: Sunday June 13, 1993, 10207 Lakewood Blvd., Downey.

I attend a rally, organized by the L.A. Conservancy, to save the last remaining original McDonald's. The building is slated to be torn down and replaced with a newer, more efficient McDonald's restaurant. I arrive at 12:30. Traffic is backed up at the intersection of Lakewood Boulevard and Florence, there is a cacophony of car horns. Protesters, wielding placards that read; DON'T ATTACK THIS BIG MAC, GENTE LUGARES PRESERVACION, SAVE THIS LANDMARK, KEEP McDONALD'S HERE, and WE LOVE YOU SPEEDEE (Speedee is the pre-Ronald McDonald corporate mascot), are marching back and forth along the corner encouraging passing motorists to honk as a sign of their support for the struggle.

The rhetoric used to rouse the community revolves around several ideas. First, that the McDonald's Corporation is ripping off this community, destroying a landmark. The orators sermonized this location as a monument to the community and its history. Appeals are made to nostalgia and visions of squeaky clean fifties teenage fun; images of rock and roll music, hot rods, senior proms, and car hops, accentuate these declamations of loss. KRLA, a local oldies radio station is broadcasting live from the parking lot. They've set up loudspeakers and are blaring *(Can't Get No) Satisfaction* by the Rolling Stones. This particular song, at times drifting in off the street from passing car radios, activates the dead air. I want to hear *Sympathy for the Devil* or *Street Fighting Man*. In my imagination I pit my own nostalgia for revolutionary culture against theirs. I want to see these people get pissed. Rise up. Trash the Jack-In-The-Box across the street if you love McDonald's, motherfuckers! The DJ plays *No Particular Place to Go*, by Chuck Berry. "Cruisin' and playin' the radio... with no particular place to go."

Secondly, the speakers claim that the McDonald's Corporation is robbing them of a potent symbol of their American dream. The speechmaking hints at an anti-corporate individualism and a need for symbols which will validate this individualistic stance. This McDonald's, as opposed to all of the other McDonald's franchises carries the extra burden of being a prime mover of the idea of class mobility. Through this symbol, the protesters display their desire to transcend their class through entrepreneurship and hard work. The building itself does not seem to suggest this trajectory. The movement it describes is downward, repressive. The thick, heavy wedge of the roof seems barely supported by the thin 'Golden arches'. There is no discussion of the architectural merits of the building or its actual history. Who built this building? When was it built? What was the area like at that time and how has it changed? As an outsider to this community, I have no way of knowing these things at this time. The whole affair seems to be an exercise in nostalgia for some idea which never really existed. Thinking back to my

fantasy about the burning Jack-in the Box, I feel somewhat foolish.

I take my camera across the street and try to find a vantage point where I can frame both the architecture and the protesters. There are several other photographers attempting to find an equally ideal position. We all take turns occupying the various street corners and shooting photographs for about thirty minutes. Back in the parking lot, business is brisk at the lunch counter. Protesters interrupt their picketing to fill up on Big Macs and French Fries. I'm struck by the idea that a new, more efficient, McDonald's with a drive-thru window is what this place truly desires.

Around 1:15 several news vans arrived and unload their video equipment and anchorpersons. I place myself in the background of a television interview between the anchorperson for KCAL Channel 9 and the spokesperson for the Los Angeles Conservancy. I photograph them while the videocameras are rolling, in hopes that I might later be seen on the 11 O'clock news. I have always liked the quality of photographs taken off of the television screen. The story is advertised, but it gets preempted by a child kidnapping and a spate of car-jackings.

Second Experience: Monday, June 28, 1993, 355 South Grand Avenue
and 633 West 5th Street, Downtown Los Angeles.

I happen to be downtown and, on a whim, I decide to go to the top of the tallest building in Los Angeles, the First Interstate World Center. I inquire at the front desk of the World Center if there is an observation deck. The security guard, Robert (not his real name), says that it is not possible to go to the top of this building. He mentions the building owners' typically American fear of the litigation which could result if an unauthorized person were to be injured there. There is also a brief discussion regarding terrorists and suicides. I express my disappointment and ask him if he has ever been to the top. He answers "No" and then proceeds to outline how one could get there. He seems sympathetic to my desire and I ask him what would happen if he were to turn his back for a moment, just long enough for me to enter the elevator. Stopping at the 72nd floor, it would be a short climb up two flights of stairs then onto the helipad: "I don't really mind," said Robert, "but it's building policy, you'll be arrested for trespassing if you go up there." There is an alarm which is activated any time the elevator stops at the 72nd floor. "If you haven't advised central security of your plans, two guards will be sent to the roof." Surveillance cameras monitor the stairwells, the doors, and the helipad area.

I thank him and then wander about the lobby for a while, contemplating arrest, and waiting for a chance to slip into the elevator. Perhaps I could take two or three photos and then escape before the guards arrived? I've already said too much to feign ignorance if I am caught. In the gift shop, the clerk directs me to the offices of Maguire Thomas Partners, the developers who own this, as well as several other, downtown skyscrapers. He is a part-time teacher and has tried, unsuccessfully, to organize a field trip to the top of this building. It is the tallest building west of the Mississippi River. I imagine that, and I imagine thirty elementary school students on the helipad playground. I step outside the main entrance and attempt to photograph the

facade looking up towards the summit, but I am only able to see the first twenty floors. The terraced design of the building obscures the remainder from sight. I think about what it might be like to look skyward at Frank Lloyd Wright's 528 floor, one mile high, "Illinois" project, if it had been constructed.

The Maguire Thomas Partners office in the Wells Fargo Plaza building is tastefully appointed with Le Corbusier chairs, chrome and black leather, and a small black granite coffee table. Behind a frosted glass wall there are four architectural models; the World Center building, the Southern California Gas building, and two models of the entire downtown area which highlight the Maguire Thomas holdings. I introduce myself to the office manager, Julie Griess, and express my desire to photograph the lobby for the article which I am writing. This lobby, she explains, has recently been awarded an interior design prize. The aesthetic unity of this office, its severity, are impressive. She asks me various questions regarding the nature and validity of my endeavor. I am told the suite number of the World Center management offices, where I might be granted permission to go on the roof. I am given permission to photograph the lobby and the models.

As I inspect the models it occurs to me that the crenelated pinnacle of the World Center building is remarkably similar to one which the architect Erich Kettelhut designed for Fritz Lang's film *Metropolis*. Kettelhut's building, which he called 'The New Tower of Babel', was to be the office of Frederson, the 'Master Industrialist' of *Metropolis*. Architecture can be an instrument of knowledge, but it is also an instrument of possession. I thank the receptionist on the way out.

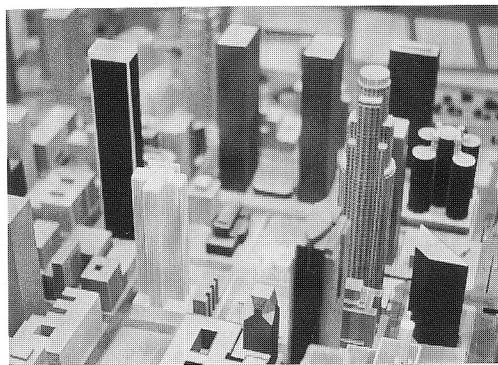
Returning to the World Center building I follow Julie Griess' directions and locate the building managers' suite. The manager informs me that it is possible to go on the roof and photograph if I sign a release of liability and pay them fifty dollars. A security guard would be assigned to accompany me to the roof. I don't have fifty dollars. I could write them a bad check, but I'm really not in the mood. I thank the receptionist on the way out. In the elevator, I pay the parking attendant eleven dollars.

Generalized suburban sprawl, a phenomenon which is present throughout Western cultures is probably most perfectly epitomized by the shape of the suburbs which surround Greater Los Angeles. It is Everytown and Broadacre City, without the uniformity of aesthetics and ideation. Herbert Marcuse claimed that real scarcity does not exist and one would imagine, from the looks of these places, that he was correct. What scarcity does exist here exists "in a socially organized and socially mediated form." In Herbert Marcuse's blueprint for a Utopia the material and intellectual forces of society are employed to eliminate not only poverty, misery, and alienated labor, but also a condition of society under mass media capitalism which he calls 'surplus repression.' This idea is an extension of Freud's 'reality principle', the element of repression which is necessary for society to maintain its appearance of order. The 'reality principle' is the balance point between needs and desires. Surplus repression is an agent of imbalance whose role is to maintain the domination of particular groups. The high standard of living is restrictive. In

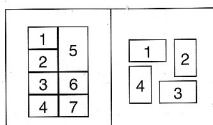
exchange for the commodities that enrich their life, the individuals sell not only their labor but also their free time. Better living is offset by all pervasive control. "What passes for happiness is for the most part euphoria in unhappiness." Real satisfaction is obtained by the gratification of false needs. As scarcity wanes surplus repression increases.

Marcuse sees mass media as a place of deprivation. "There is less and less space in which individuals can develop their own demands and decisions, although they may have the illusion of having a great deal of choice." As Alloway points out, "while keeping their essentially cohesive function, providing a fund of common information in verbal and image form, the media are subject to highly personal uses." The idea that human drives are intrinsically individualistic is basically in conflict with Karl Marx's claim that "human essence is in the 'ensemble of the social relations'." Alloway's subject resolves this conflict by having fully assimilated this "ensemble" into a critical consciousness. This place is already filled. In Marcuse's psychoanalytic and essentialist model, ideal space is empty and thus it can be traversed without running into an unruly mob of individuals.

The human condition requires that we conceptualize spaces which are exterior to our own. The area defined by ideal space has no boundaries. It is instead, a specific abstraction, a Nietzschean 'becoming', which can function only in terms of the causal metalinguistic structures which produce the politics of ideation. A 'becoming' consciousness derives pleasure from movement and construction, not through success or failure. As transformation, art operates on both cognitive and ontological levels. In ideal space, causality is read through history and form. Models, like art, are the expressions of ideal spaces made possible. The expression is essential to the process of transformation, because it offers both vision and experience of an alternative which can than be realized. A model can make an imaginary balance of needs and desires real, at least for a short duration. Despite the current wholesale rejection of Utopian idealism, some of these notions do remain viable. This viability is not situated on a societal level, towards the construction of an ideal place, but on a personal level, the level of space and art and pleasure. In ideal space, the idea of humanity is empty, or at least not yet fully formed. In this emptiness freedom and true pleasure become possible.



LIST OF ILLUSTRATIONS:



- 1-Three Glasses, two of which contain equal amounts of liquid.
- 2-Still from H.G. Wells' *Things to Come*. 1936.
- 3-Architectural model of Frank Lloyd Wright's *Broadacre City*, Section C. 1934.
- 4-Pier Luigi Nervi, *The Municipal Stadium of Florence*. 1930-32.
- 5-Detail of section drawing for Frank Lloyd Wright's, *The Mile High "Illinois"*. 1956.
- 6-Erich Kettlehut, *Metropolis, Second Version, The New Tower of Babel*. 1925.
- 7-Three Glasses, two of which contain equal amounts of liquid.

- 1-An architectural model of Downtown Los Angeles in the Maguire Thomas Partners offices.
- 2-The First Interstate World Center Building, Los Angeles, California
- 3-McDonald's restaurant, Downey, California.
- 4-McDonald's restaurant, Downey, California.

SOURCES:

- Lawrence Alloway, *The Long Front of Culture*, originally in *Cambridge Opinion* 17, Cambridge Univ., England, 1959. Reprinted in John Russell and Suzi Gablik, eds., *Pop Art Redefined*, New York, Praeger, 1969.
- Rudolph Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley, 1977.
- Chuck Berry, *No Particular Place to Go*, Chess Records, 1955.
- Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. by J.M.D. Meiklejohn, New York, Colonial Press, 1899.
- Ruth Levitas, *The Concept of Utopia*, Hertfordshire, Philip Allen Press, 1990.
- Herbert Marcuse, *Five Lectures; psychoanalysis, politics, and Utopia*, Boston, Beacon Press, 1970.
- Jean Piaget and Bärbel Inhelder, *The Psychology of the Child*, trans. by Helen Weaver, New York, Basic Books, 1969.
- H.G. Wells, *Things To Come*, directed by William C. Menzies, London Films, 1936.
- Frank Lloyd Wright, *When Democracy Builds*, Chicago, University of Chicago Press, 1945.

Je préférerais parler d'*espace* idéal, car la notion d'espace implique une zone indéfinie, une distance, spécifique ou illimitée, un lieu et une durée. En revanche, la notion d'endroit est un terme beaucoup plus déterminé. Que l'on place quelque chose sur une table, l'espace occupé devient alors un endroit. Un endroit ne peut pas vraiment être idéal puisqu'il s'y trouve quelque'un dedans, derrière, parfois dessous. Les idées sont idéales; ce sont des archétypes ou des modèles dans leur forme la plus parfaite et la plus achevée. Un espace idéal *peut* être rempli, mais il ne l'a pas encore été: dès que des gens pénètrent dans un espace idéal, le voilà bousillé, rempli d'intentions et de contradictions. Un *endroit* idéal est toujours trop rempli.

Que l'on soit riches ou pauvres, nous remplissons nos endroits personnels de plein de choses. Même les endroits les plus ascétiques sont encombrés d'idées. Dans le film tiré de l'oeuvre de H.G. Wells, *Things to come* (Le monde à venir), après des années de guerre, de peste et de rationnement, les technocrates parviennent à combler tous les besoins humains et à créer une société de loisirs, Everytown (Touteville). Il en va de même à Broadacre City (Ville des Grands Espaces), une "vision" de Frank Lloyd Wright, la campagne américaine, "endroit idéal", est organisée et investie de telle sorte que "chaque citoyen peut choisir toutes les formes de production, de distribution et de développement personnel, de plaisirs dans un rayon de dix à quinze kilomètres autour de sa propre maison". Au sens propre, l'utopie désigne un "non-lieu" ou un "non-endroit", mais elle est presque toujours décrite comme un lieu. Dans toutes les utopies construites à ce jour, soit en imagination ou en réalité, les forces matérielles et intellectuelles de la société ont été employées dans le but d'éliminer la pauvreté, la misère et le travail aliéné. Un endroit idéal n'est jamais fondé sur le manque. Dans ces endroits, les besoins et les désirs sont équilibrés; les gens qui vivent dans ces communautés sont toujours repus.

La ville d'Everytown est située dans un grand trou creusé dans le sol, et rempli d'habitations en verre de plusieurs étages, d'arbres, de buissons, de lumière et d'ascenseurs tubulaires et transparents. A Everytown, la population se contente du statu quo. Mais, bien que le trou soit rempli, la surabondance du progrès représente néanmoins une menace. Le jour où Oswald Cabal - homme de science et leader social - invente un fusil spatial dans le but d'envoyer un homme et une femme sur la lune, Thetocopulos, l'artiste conservateur, tente de retourner la population contre lui. L'image télévisée de Thetocopulos est retransmise par des milliers de téléviseurs privés et projetée sur un écran géant dans le centre de la ville. Son appel en faveur d'un retour au bon vieux temps, à ces jours où la vie était "courte et excitante et joyeuse", fait vibrer une corde sensible chez les gens. Ceux-ci, en effet, ont faim d'aventures et d'excitations (il semblerait n'y avoir qu'une seule chaîne de télévision à Everytown). De plus, le site d'Everytown paraît plutôt simpliste comparé à la fière verticalité du fusil spatial géant qui se tient aux abords de la ville. C'est pourquoi, aux yeux des habitants, Cabal a fait "de ce que nous tenons pour grandiose, quelque chose de petit, de ce que nous croyons être fort, quelque chose de faible". Les masses d'Everytown envahissent alors la campagne pour détruire ce symbole du progrès. C'est ainsi qu'à Everytown un surplus d'idées mène à la peur et à l'intolérance.

La notion d'endroit idéal est toujours liée à celle d'une humanité uniformisée, la

“masse”, que régit un principe unique d’organisation. Les médias et les masses sont des termes qui s’excluent; c’est pourquoi un endroit idéal contient ou bien des individus uniformisés, ou bien une notion uniforme du goût. Dans les deux cas, le corps social qui en découle est uniformisé à la fois dans son apparence extérieure et dans ses comportements. Ce que Lawrence Alloway a défini comme étant une “esthétique de l’abondance” s’oppose à l’idée élitiste de la conservation culturelle et aux hiérarchies. Cette “esthétique” s’intéresse à la “multitude extensible des signes et des symboles”, et non à un corps centralisé de best-sellers culturels. Alloway fait appel aux techniques des diverses disciplines scientifiques (anthropologie, psychologie, sociologie, statistique, etc.) afin de “repérer dans les lieux “ordinaires” les motifs et les interactions de l’agir humain que l’on confinait autrefois aux beaux-arts.” C’est ainsi qu’Alloway trouve dans les médias une sorte de trésor où on peut apprendre quelque chose sur la vie, sur les possessions et les relations humaines. Les médias constituent donc un “endroit” où l’on peut se réjouir de la diversité de la culture du vingtième siècle, un endroit plein à craquer.

Dans les espaces idéaux, la hiérarchie serait chose du passé. Ainsi à Everytown, par exemple, où tous les citoyens sont libres, ne règne qu’une règle abstraite de “loi et d’hygiène”, comme on en trouve dans toute civilisation raisonnable. À Broadacre City également, où la révolution est une structure organique. L’architecture organique, l’économie, l’éthique, l’esthétique et la sociologie constituent les concepts qui gèrent le développement planifié de la société. Dans la démocratie décentralisée de Broadacre City, les ondolements réguliers de l’architecture paysagère des abords de la ville sont le reflet de la société, tout comme à Everytown. Cette architecture organique remplace l’ordre monarchique de l’architecture classique par des structures simples et gracieuses, qui s’intègrent discrètement au paysage. Tout est fait pour évoquer l’idée de F. L. Wright d’un “commonwealth” libre d’individus: la répartition des “unités agricoles, des marchés routiers, des écoles jardinières, des endroits résidentiels, chaque espace étant attaché à son terrain, décoré et cultivé de manière individuelle”, l’ensemble étant relié à des “routes géantes d’une grande architecture”. Les migrations en masse vers Broadacre City auraient ainsi pour effet d’animer l’âme de tous ses résidents d’un “nouvel esprit de pionnier”. Ayant grandi dans un si bel environnement, les générations futures de Broadacre City ne pourraient que mépriser tout “gaspillage ou tout abus de pouvoir humain.” Seule une tour gigantesque vient briser l’unité pastorale de la scène. Les structures organiques sont elles-mêmes généralement régulées par une relation hiérarchique entre l’équilibre, la symétrie et la forme cristalline. Ainsi, la seule hiérarchie qui subsiste à Broadacre City est celle qu’impose le règne de l’architecture. Aussi longtemps que tous ses habitants y vivent en harmonie, l’environnement leur offre ses richesses. Dans un endroit idéal, le maintien de l’équilibre est précaire par définition. L’endroit doit être rempli d’idées, mais il ne peut pas non plus être trop rempli.

On retrouve chez Wright une forme de “spontanéité symbolique” à la base de sa conception de la ville utopique. Rudolph Arnheim a défini cette “spontanéité symbolique” comme la tendance à réagir à la dynamique visuelle de l’imagerie. Soit en arts, en musique, en architecture - et peut-être dans toutes les activités où l’on

retrouve des correspondances pouvant suggérer une “relation causale entre les propriétés structurelles d’un stimulus physiologique et celles des percepts”. Arnheim évoque à cet effet l’exemple du projet architectural de Pier Luigi Nervi pour le Stade municipal de Florence, en Italie, qui représente pour lui un cas exemplaire d’expression visuelle sophistiquée.

“Le profil du toit de Nervi traduit dans une dynamique visuelle l’imbrication entre le thème de l’élévation et celui du support, grâce à une combinaison élastique de courbes et de linéarités. Par la liberté de son étendue, cette forme gracieuse illustre la faculté et la facilité qu’a l’homme de s’émanciper du poids de la gravité, tout en obéissant en même temps aux lois de l’existence terrestre.”

Nous référons aux objets en utilisant des adjectifs mais ces descriptions correspondent normalement aux activités et non aux choses mêmes. Nous disons d’une tour qu’elle est imposante mais nous voulons dire par là qu’elle semble être habitée par des institutions ou des hommes puissants (bien que, de toute évidence, ce n’est jamais avec les édifices que l’on a affaire). La dynamique de l’imagerie visuelle réfère donc aux possibilités d’être et de se comporter, plus précisément, à des activités qui renvoient à des expressions visuelles. Or, les perceptions physiques ou corporelles sont presque universelles, bien que les structures de causalité qui relient un objet à son adjectif ne le soient pas. C’est, du moins, ce que les thèses d’Arnheim sur la perception donnent à penser.

Dans une des expériences les plus célèbres de Piaget, on présente deux verres de format identique à un enfant, qui sont remplis d’eau. L’eau d’un des deux verres est ensuite versé dans un troisième, d’un format plus long et plus étroit. Les très jeunes enfants répondront que le verre le plus haut contient plus de liquide que le verre plus petit. Les enfants de 6 ans et plus, qui possèdent un sens plus développé de la causalité, répondent généralement que les deux verres contiennent la même quantité. Pour Arnheim, le plus important c’est que, lorsqu’on enlève le verre resté vide, les adultes perçoivent le verre le plus haut comme étant également le plus plein. Car la causalité n’est plus un facteur de perception. Piaget ne s’intéresse guère à ce problème, car il ne concerne pas la pensée mais la seule perception. Pour Arnheim, en revanche, cet exemple démontre la primauté de la perception. Les premières impressions sont, en effet, généralement déterminantes pour les développements ultérieurs.

Les recherches de Piaget et de Bärbel Inhelder sur le développement de l’enfant décrivent l’évolution de l’intelligence comme un processus essentiellement organique; les nouvelles structures de pensée sont développées en rapport - parfois en concurrence - avec le processus de développement de la vie organique. Celui-ci s’étend sur plusieurs années et trouve son point d’équilibre à peu près au moment où l’adolescent atteint un équilibre organique. La rétine de l’œil et les lobes occipitaux du cerveau (dont on pense qu’ils sont liés à la perception visuelle) représentent deux régions parmi d’autres qui atteignent leur plein épanouissement

vers la seizième année. La seule véritable différence entre ces isomorphismes structurels et la conception du symbolisme spontané chez Arnheim tient à la construction de la causalité. Chez Piaget et Inhelder, il semble évident que les effets de causalité doivent être appris. La socialisation, la manière d'être et de se comporter, l'intelligence, tout cela se constitue à travers l'imitation et la répétition des activités que le monde des adultes a transformé en conventions. L'enfant "remplit" ainsi peu à peu ses mouvements et ses gestes, jusqu'à ce qu'ils soient complets.

Les différents stades de centrement et de décentrement dans le développement de l'enfant se manifestent au fur et à mesure que l'intelligence se complexifie et devient plus compréhensive. Au cours des premiers stades de développement, l'enfant est amené vivre certains déplacements qui finiront par provoquer le décentrement de la notion de son propre positionnement sensori-moteur. On rencontre ainsi tout d'abord l'apprentissage de la différenciation entre les objets et l'espace — qui est changeant et sans substance, et contient à la fois le moi et les objets. Puis, ce sont les structures spatio-temporelles qui se développent et permettent d'apprendre à mieux différencier les objets dans l'espace. Ce second développement est précédé d'une phase où la perception d'un même objet, placé en différents endroits et à différents moments, ne permet pas de saisir l'unité de l'objet: l'enfant croit voir différents objets, comme si le monde était vu en une suite de tableaux n'ayant aucun lien entre eux. Ce n'est qu'après cette seconde phase que se développe le sens de la causalité. L'enfant s'aperçoit que la répétition de certains mouvements peut avoir un effet prévisible sur certains objets, sur les "tableaux". Les variations de ce même schéma sont ensuite rapportées à l'univers physique ainsi qu'à l'univers social et interpersonnel, à travers la formation du langage, qui est cependant beaucoup plus complexe. C'est à travers ces divers développements que la raison se trouve "investie". Il semble donc que nous apprenions tout autant à nous développer et à vivre à travers l'espace et la forme qu'à travers nos possessions et nos relations. Ainsi, lorsque l'esprit organise un ensemble de pensées, il semble inévitable qu'il le fasse également en termes d'image spatiale.

Dans la cosmologie d'Arnheim, "on peut dire de toute véritable pensée ... qu'elle aspire à l'architecture". Lorsque nous percevons l'objet architectural comme une unité cohérente ou une forme, la structure causale devrait refléter cette unité et provoquer un comportement correspondant. Dans "L'architectonique de la raison pure" d'Emmanuel Kant, on trouve une définition de l'espace comme schéma, selon laquelle tout contenu et tout arrangement des parties du tout sont déterminés *a priori* par des idéaux. Le système kantien vise à pouvoir déterminer l'existence de quelqu'un sans avoir pour cela à se fier à l'expérience empirique - d'après le modèle mathématique de la preuve, laquelle n'existe qu'en fonction de la validation d'une formule. Or, privé d'une notion souple de la causalité, je me retrouve seul et le monde entier fait partie de moi-même. Il ne peut y avoir aucune relation, aucune extériorité, chaque individu existe dans un ordre parfait et équilibré avec lui-même. Arnheim

souligne à cet égard qu'une "telle atomisation ne pourrait représenter une manière souhaitable de vivre ensemble. Mais il s'agit essentiellement là d'un problème social". Il n'y a jamais eu personne dans les espaces idéaux: il ne *peut* y avoir personne. Les endroits conçus selon l'architectonique de la raison pure sont tous pleins et parfaitement équilibrés. Mais les habitants de ces espaces sont à la merci du désir de quelqu'un d'autre, ce qui les empêche de tirer satisfaction de leurs propres investissements. Après tout, rien ne peut être amené à l'intérieur qui vienne de l'extérieur, si l'extérieur est nulle part. Ainsi, les vrais espaces, les vrais endroits sont toujours investis par les autres.

DEUX EXPÉRIENCES D'ENDROITS IDÉAUX:

Première expérience: Dimanche le 13 juin 1993, 10207 Boulevard Lakewood, Downey

J'assiste à une manifestation organisée par l'Association pour la Conservation de Los Angeles, dans le but de sauver le dernier McDonald original. L'édifice devrait être démolit et remplacé par un nouveau McDonald, plus performant que le précédent. J'arrive à 12 h 30. La circulation est bloquée à l'intersection des boulevards Lakewood et Florence, provoquant une cacophonie de klaxons. Les manifestants marchent de long en large sur le coin de la rue, armés de pancartes où l'on peut lire: N'ATTAQUEZ PAS CE BIG MAC, GENTE LUGARES PRESERVACION, SAUVEZ CE SITE, GARDONS McDONALD ICI et NOUS T'AIMONS, SPEEDÉE ("Speedee" est le nom de la première mascotte de McDonald). Les manifestants invitent les automobilistes à klaxonner pour démontrer leur solidarité avec la lutte.

La rhétorique utilisée pour solliciter la communauté est fondée sur les idées suivantes: premièrement, la Société McDonald appauvrit la communauté d'un de ses sites. Les orateurs tiennent ce site pour être un monument de l'histoire de la communauté. Ils évoquent la nostalgie et les images des années cinquante, où la jeunesse proprette s'éclatait au son de la musique rock, des courses d'automobiles, des soirées de promotions, etc. Ce qui vise un effet supplémentaire de sentiment de perte. La station de radio locale, KRLA, spécialisée dans les tubes rock classiques, diffuse en direct depuis le terrain de stationnement. Ils ont installé des haut-parleurs et font jouer "(Can't get no) Satisfaction" des Rolling Stones. La chanson, que l'on peut également entendre sortir des voitures qui passent, brasse l'air mort. Je voudrais entendre "Sympathy for the Devil" ("Sympathie pour le diable") ou bien "Street Fighting Man" ("Un voyou qui se bat"). Je défie en pensée leur culture en leur opposant ma propre nostalgie contre-culturelle. J'ai envie de voir ces gens se fâcher. Levez-vous ! Brûlez le "Jack-In-The-Box" de l'autre côté de la rue si vous aimez le McDonald, bande de cons ! Le DJ fait jouer "No Particular Place to Go" ("Pas vraiment d'endroit où aller") de Chuck Berry: "La radio joue. Draguer ... et pas vraiment d'endroit où aller".

L'autre argument consiste à dire que la Société McDonald prive la communauté d'un symbole de leur rêve américain. Le discours évoque un besoin de symboles pour justifier une perspective individualiste. Contrairement à tous les autres, ce McDonald-ci est chargé d'un passé de pionnier dans la cause de la mobilité des classes sociales. À travers ce symbole, les manifestants reconnaissent leur désir de transcender l'appartenance à leur classe grâce à l'esprit d'entreprise et au dur labeur. L'édifice lui-même ne suggère guère une telle ascension; le mouvement qu'il décrit, plutôt répressif, va en fait vers le bas. La partie du haut, épaisse et lourde, semble à peine pouvoir être soutenue par les frères "arches dorées". Mais ici, nulle discussion des mérites architecturaux de l'édifice, ni de son histoire actuelle. Qui a construit cet édifice ? Quand

a-t-il été construit ? De quoi avait l'air l'endroit à cette époque et qu'est-ce qui a changé ? Étant étranger à cette communauté, je n'ai ici aucun moyen d'apprendre quelque chose à ce sujet. Toute cette affaire ressemble plutôt à un exercice de nostalgie à l'égard d'une idée n'ayant jamais vraiment existé. Je me sens quelque peu idiot en repensant à mon désir de brûler le "Jack-In-The-Box".

Je traverse la rue avec ma caméra et j'essaie de trouver un bon angle qui me permettrait d'intégrer et l'architecture et les manifestants. Il y a beaucoup d'autres photographes qui tentent de trouver la bonne position. Pendant trente minutes, tout le monde prend des photos en se relayant sur les différents coins de rue. De retour au stationnement, on s'active beaucoup au comptoir du casse-croûte. Les manifestants interrompent leur activité et vont faire la queue pour des Big Mac et des frites. Je suis frappé par l'idée qu'on veuille véritablement construire ici un nouveau McDonald, plus efficace, avec service aux automobiles.

Vers 13 h 15, on voit arriver beaucoup de nouveaux camions qui déchargent leur matériel vidéo et leurs journalistes. Je m'insinue derrière le tournage d'une interview pour la télévision, entre l'équipe de KCAL Canal 9 et le représentant de l'Association pour la Conservation de Los Angeles. Je les prends en photo pendant que la caméra vidéo tourne, en espérant qu'on me voit au journal télévisé de 23 heures. J'ai toujours apprécié la qualité des photos prises d'après les écrans de télévision. La nouvelle est effectivement passée, mais elle a été reléguée à la fin, après un kidnapping d'enfant et un vol de voitures en série.

Deuxième expérience: Lundi, le 28 juin 1993, 355 South Grand Avenue et 633 West 5th Street, Los Angeles-centre.

Je suis dans le centre-ville et j'ai soudain envie de monter au dernier étage du plus haut édifice de Los Angeles, le First Interstate World Center. Je m'informe à la réception du World Center pour savoir s'il y a une terrasse d'observation. Le gardien de sécurité, Robert (un pseudonyme), me dit qu'il est impossible de monter jusqu'en haut de cet édifice. Il évoque la peur typiquement américaine du propriétaire de l'édifice quant à l'éventualité d'un litige judiciaire, advenant qu'une personne non autorisée se blesse là-haut. On discute rapidement des problèmes de terrorisme et de suicide. Je lui fais part de ma déception et lui demande s'il a lui-même jamais été là-haut. Il dit que non. Puis il parle de ce qu'il faut faire pour s'y rendre. Je lui semble plutôt sympathique. J'en profite donc pour lui demander ce qui se passerait s'il tournait son dos quelques instants, le temps que je monte dans l'ascenseur. Une fois au 72ème étage, il n'y a qu'à monter deux étages à pieds pour atteindre la plate-forme pour les hélicoptères. "Ça ne me fait rien, répond Robert, mais c'est le règlement de l'édifice; vous serez arrêté pour l'avoir transgressé si vous montez là-haut." Une alarme s'active dès que l'ascenseur s'arrête au 72ème étage. "Si vous n'avez pas averti le centre de sécurité, deux gardiens sont automatiquement envoyés sur le toit." Il y a des caméras de surveillance partout, dans les escaliers, sur les portes et sur la terrasse.

Je le remercie et m'attarde quelque peu dans le hall d'entrée, attendant une occasion de me glisser dans l'ascenseur. Peut-être que je pourrais prendre deux ou trois photos avant que les gardes arrivent ? Mais j'en ai déjà trop dit au gardien pour feindre l'ignorance si je me fais prendre. Dans la boutique de cadeaux, le vendeur m'indique le chemin pour me rendre aux bureaux de Maguire Thomas Partners, la société qui possède cet édifice ainsi que de nombreux autres gratte-ciel. Le vendeur est également instituteur à temps partiel et a déjà tenté à quelques reprises d'organiser des

expéditions sur le toit de cet édifice. C'est le plus haut à l'ouest de la rivière Mississippi. Je me mets à imaginer cela, et à imaginer une trentaine d'élèves de l'école élémentaire jouant sur la terrasse pour hélicoptères. Je sors et essaie de photographier la façade en pointant vers le sommet mais je ne peux voir que les vingt premiers étages. Les terrasses de l'édifice empêchent de le voir en entier. J'essaie de m'imaginer ce que ça aurait été de voir le ciel depuis le gratte-ciel de 528 étages conçu par Frank Lloyd Wright - presque un kilomètre de haut - si le projet "Illinois" avait été construit.

Le bureau de Maguire Thomas Partners situé dans l'édifice de la Wells Fargo Plaza est meublé avec goût: des chaises en chrome et en cuir noir et une petite table en granit, noire elle aussi, le tout signé Le Corbusier. Derrière un mur de verre dépoli, quatre maquettes architecturales: l'édifice du World Center, celui du Southern California Gas et deux autres maquettes du centre de Los Angeles mettant en valeur les possessions de Maguire Thomas. Je me présente à la gérante, Julie Griess, et lui fais part de mon désir de photographier le hall pour illustrer un article que je suis en train d'écrire. Elle m'explique que ce hall a récemment reçu un prix de décoration intérieure. L'unité esthétique du bureau, sa sévérité surtout, sont impressionnants. Elle me pose diverses questions concernant la nature et les motifs de mon projet. On me donne le numéro des bureaux de l'administration au World Center, où je pourrais peut-être obtenir une permission pour aller sur le toit. On me donne aussi la permission de photographier le hall et les maquettes.

En observant la maquette du World Center, je me suis aperçu que la crénelure de son sommet ressemblait étonnamment à celle que l'architecte Erich Kettelhut avait créée pour le film *Metropolis* de Fritz Lang. L'édifice de Kettelhut, qu'il avait nommé "La nouvelle tour de Babel", devait servir de bureau à Frederson, le "Maître industriel" de *Metropolis*. L'architecture peut être un instrument de connaissance, mais elle peut tout autant être un instrument de possession. En sortant, je remercie la réceptionniste.

Je retourne au World Center et suis les indications de Julie Griess afin de me rendre aux bureaux de l'administration. Le gérant m'informe qu'il est possible d'aller sur le toit et de faire des photographies moyennant la signature d'un dédit de responsabilité et un paiement de 50 dollars. Un gardien de sécurité m'accompagnerait jusqu'en haut. Je n'ai pas 50 dollars sur moi. Je pourrais toujours faire un faux chèque. Mais je ne suis vraiment pas d'humeur. Je remercie la réceptionniste en sortant. Dans l'ascenseur, je paie 11 dollars au gardien du stationnement.

L'extension généralisée des banlieues est un phénomène que l'on retrouve dans toutes les cultures occidentales et plus particulièrement à Los Angeles. C'est exactement comme à Everytown et à Broadacre City, mais sans leur uniformité esthétique et idéale. Herbert Marcuse déclarait que la véritable rareté n'existe pas; à voir ces endroits, on pourrait penser qu'il avait raison. Mais il existe néanmoins une sorte de rareté qui subsiste sous une "forme socialement organisée et socialement médiatisée". Dans l'utopie de Marcuse, les forces matérielles et intellectuelles sont utilisées afin d'éliminer non seulement la pauvreté, la misère et le travail aliéné, mais aussi une des conditions de la société capitaliste et médiatique, qu'il nomme le "surplus de répression". Cette idée est une extrapolation du "principe de réalité" de Freud. Il s'agit d'un élément de répression qui est nécessaire au maintien de l'ordre apparent de la société.

Le "principe de réalité" représente le point d'équilibre entre les besoins et les désirs. Le surplus de répression est un facteur de déséquilibre dont le rôle consiste à maintenir la domination de certains groupes particuliers. Les critères élevés de la qualité de la vie

obligent à certaines restrictions. En échange des facilités d'une vie confortable, les individus vendent non seulement leur travail mais aussi leurs temps libres. Le confort a ainsi pour corollaire un contrôle omniprésent. "Ce qui se fait passer pour du bonheur n'est la plupart du temps que l'euphorie de vivre dans le malheur." Ce que l'on prend pour une véritable satisfaction n'est jamais que celle correspondant à de faux besoins. Plus la rareté est comblée, plus la répression augmente.

Pour Marcuse, les médias représentent un lieu de dépossession. "Il y a de moins en moins d'endroits où les individus peuvent développer leurs propres besoins et leurs propres décisions, bien qu'ils aient l'illusion d'avoir beaucoup de choix." Or, selon Alloway, les médias peuvent également "servir des fins strictement personnelles, bien qu'ils revêtent en même temps une fonction de cohésion essentielle en fournissant un fond commun d'informations sous forme verbale ou imagée". L'idée selon laquelle les pulsions humaines sont intrinsèquement individualistes s'oppose aux affirmations de Karl Marx quant à la nature humaine, qui serait "l'ensemble des relations sociales". Chez Alloway, l'individu résout ce conflit en assimilant cet "ensemble" de manière critique. L'endroit est déjà occupé. Dans le modèle psychanalytique et essentialiste de Marcuse, l'espace idéal est vide et peut donc être traversé sans que l'on rencontre jamais une foule anarchique.

La condition humaine implique que nous conceptualisons les espaces qui nous sont extérieurs. La région définie par un espace idéal n'a pas de frontières. Il s'agit en fait d'une abstraction spécifique, d'un "devenir" nietzschéen, qui ne fonctionne qu'en termes de structures méta-linguistiques; celles-ci sont à l'origine d'une politique de l'idéation. Une conscience en "devenir" tire son plaisir du mouvement et de la construction, et non du succès ou de l'échec. En tant qu'instrument de transformation, l'art intervient à la fois au plan cognitif et au plan ontologique. Dans un espace idéal, la causalité est interprétée à travers l'histoire et la forme. Les modèles - dont ceux de l'art - sont des expressions d'espaces idéaux qu'on a rendu possibles. L'expression est essentielle au processus de la transformation, car elle offre à la fois la vision et l'expérience d'une alternative qui peut alors devenir réalité. Partant d'un équilibre imaginaire entre les besoins et les désirs, un modèle peut réaliser un équilibre effectif, du moins pour un bref moment. Malgré la tendance générale au rejet des utopies idéalistes, certaines de leurs idées semblent néanmoins être encore viables. Non pas à un niveau social, au sens de construction d'un endroit idéal, mais au plan personnel, dans l'espace de l'art et du plaisir. Dans l'espace idéal, l'idée d'humanité est vide, ou, à tout le moins, pas encore tout à fait formée. C'est dans ce vide que la liberté et le véritable plaisir peuvent devenir possibles.

K.M.