

34

RUE LE JOURNAL
DE LA GALERIE
NATALIE SEROUSSI
DE SEINE

ÉDITION SPÉCIALE FIAC
N° 5 / OCTOBRE 2012

2012, l'architecture- sculpture

Deux rencontres : Gordon Matta-Clark et Didier Faustino à la galerie, André Bloc et Tobias Putrih à Meudon. Quatre artistes qui manipulent l'architecture, recréent des objets, des photographies, des sculptures, des lieux. 35 ans après la disparition de Gordon Matta Clark, pouvoir entrer dans son monde et ses œuvres aujourd'hui disparues relève de la magie. Gordon nous propose de vivre une expérience, de pénétrer un imaginaire recréé à partir des photographies prises lors de ses interventions dans les bâtiments. Pris de vertige dans cet espace découpé, réinventé, le cerveau, petit à petit, recompose ce que l'œil perçoit. Comme Alice de Lewis Carroll nous découvrons l'*anarchitecture* que Gordon a réalisée. (La galerie présente 9 photographies de 4 projets réalisés, *Day's End*, *Conical Intersect*, *Office Baroque*, *Circus-Caribbean Orange* et la vidéo de *Conical Intersect*.) Le projet de transformation de l'espace de la galerie, confié à Didier Faustino, et notre admiration commune pour Gordon et ses reconstructions m'ont conduite à lui proposer la mise-en-scène de cette exposition. Créer une rencontre entre ces deux architectes passionnés par le rapport du corps à l'environnement, de l'architecture en mouvement s'est imposé. Le travail de Tobias Putrih que j'ai découvert au Centre Pompidou à travers l'exposition « les Promesses du Passé » organisée par Christine Macel dans l'Espace 315, m'a séduite. Tobias, doté de la

même ironie, de la même vision futuriste que William Klein, a souhaité se confronter à l'Habitacle d'André Bloc. Mon projet était de présenter les prototypes des robes des frères Baschet pour le film de William Klein « Qui êtes vous Polly Maggoo ? » tourné dans l'habitacle en 1965. Tobias s'est pris au jeu et a construit des objets en aluminium, des armures de métal, qui réfléchissent et captent l'espace et la lumière. Il nous raconte une histoire surréaliste, filmée avec son équipe venue de Slovenie, de personnages statiques, animés par l'énergie de la lumière. Tobias Putrih crée des distorsions dans les formes et dans l'espace. Le stand de la FIAC, « un cabinet », rassemble des œuvres du début du XX^e siècle, Dada et Surréalistes. Salvador Dali côtoie Giorgio De Chirico, Hannah Höch flirte avec Raoul Hausmann, les nus de Hans Bellmer se confrontent avec ceux de Fernand Léger accompagnés de Suzanne Duchamp, Jean Crotti, André Masson, Victor Brauner, Sophie Tauber Arp et Arthur Segal. Et comme rien ne se fait sans la musique, écoutons aussi le « Piano Duetto » de Tal Isaac Hadad à la FIAC. Ce n'est pas de l'architecture modifiée mais 2 pianos de 3 et 6 notes, inspirés des *Musica Ricercata* de Ligeti.

It concerns two meetings: Gordon Matta-Clark and Didier Faustino at the gallery, and André Bloc and Tobias Putrih at Meudon. These four artists manipulate architecture, recreating objects, photographs, sculptures and places.

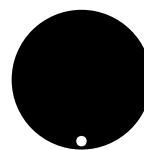
Thirty-five years after the death of Gordon Matta-Clark, entering into his world and his lost works still elicits a sense of magic. Gordon allows us to live an experience; we can penetrate his imagination with the help of photographs taken during his work with buildings. While initially dizzy from looking at these spaces that have been cut and reinvented, the brain gradually reconstructs what the eye perceives. In this way we discover – as if Lewis Carroll's Alice – Gordon's anarchitecture. (The gallery is displaying 9 photographs from four projects: Day's End, Conical Intersect, Office Baroque, and Circus-Caribbean Orange, as well as the Conical Intersect video.) Didier Faustino was responsible for transforming the gallery space and creating the exhibition. I suggested he take part based on our shared admiration for Gordon and his reconstructions. It has led to a meeting between two architects who are both passionate about the relationship of the body to the environment, and about architecture in movement.

I discovered the work of Tobias Putrih at the Pompidou Centre after being seduced by the exhibition "Promises of the Past", organized by Christine Macel in Space 315. Tobias, possessing the same irony and futuristic vision of William Klein, wanted to

address André Bloc's 'Habitacle'. My project was to present the prototype dresses of the Baschet brothers for William Klein's film "Who are you Polly Maggoo?" which was filmed in the Habitacle in 1965. Tobias was very taken by the idea. He constructed objects from aluminium, as well as metal armour, which reflected and captured the space and light. The picture tells a surreal story. Filmed by his Slovenian team, it involves static characters and is animated by the energy of light. Tobias Putrih created distortions in shapes and in space.

The FIAC booth "Un cabinet" brings together works from the early twentieth century, Dada and the Surrealists. Salvador Dali rubs shoulders with Giorgio De Chirico; Hannah Höch flirts with Raoul Hausmann; and Hans Bellmer's nudes are set against those of Fernand Léger, accompanied by Suzanne Duchamp, Jean Crotti, André Masson, Victor Brauner, Sophie Tauber Arp and Arthur Segal.

And because nothing happens without music, at the FIAC we also are listening to Tal Isaac Hadad's "Piano Duetto". It's not modified architecture – just 2 pianos of 3 and 6 notes, inspired by Ligeti's "Musica Ricercata".



NATALIE
SEROUSSI
34 rue de Seine 75006 Paris
T +33 (0)1 46 34 05 84
F +33 (0)1 46 33 03 37
www.natalieseroussi.com



JEAN ARP
Composition Dada, 1919
encre de Chine sur papier
27,5 x 21,5 cm



JEAN ARP
Composition Dada, 1919
encre de Chine sur papier
27,5 x 21,5 cm



JEAN ARP
L'Araignée, 1960
sculpture en plâtre
36 x 47 x 2 cm



JEAN ARP
Feuille nez, 1926
collage sur carton
31 x 23 cm



JEAN ARP
Torse, 1958
sculpture en plâtre
31 x 12 x 10 cm



JEAN ARP
Coryphée, 1961
sculpture en plâtre
74 x 27 x 21 cm



ANDRÉ MASSON
La ville crânienne
1939
encre et gouache sur papier
35 x 44 cm
(visuel 12)



ANDRÉ MASSON
Female Constellations II, 1942
gouache sur papier bleu
24,4 x 28,4 cm



ANDRÉ MASSON
Le couple, 1941
huile sur toile
85 x 35 cm



ANDRÉ MASSON
Etre et le néant, 1941
dessin à l'encre de chine
58 x 41,7 cm



MAX ERNST
Re = de Laut ! (W5 Manifesto), 1920
collage, gouache et frottage sur papier
28,5 x 33 cm



VICTOR BRAUNER
Le Lion double, 1946
huile et cire sur carton
60 x 81 cm



VICTOR BRAUNER
Femme-Plante, vers 1941
aquarelle et encre sur papier
30 x 24 cm

HANS BELLMER
Sans titre (étude pour Histoire de l'Œil), vers 1946
dessin au crayon et rehauts de gouache sur papier
26,5 x 20,7 cm

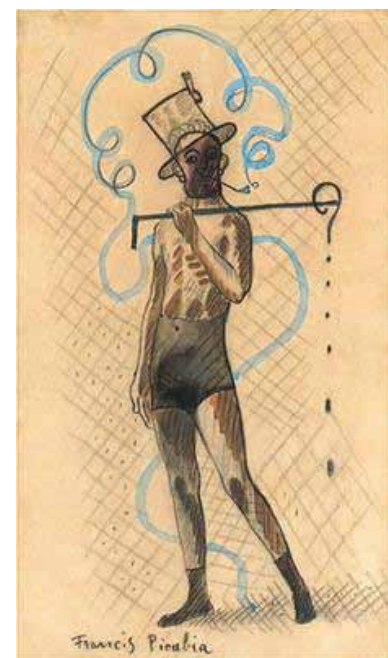


HANS BELLMER
Sans titre, 1936
crayon et gouache sur papier
33 x 25,5 cm

HANS BELLMER
Sans titre (Etude pour "la bicyclette" d'Histoire de l'Œil), vers 1946
dessin au crayon sur papier
20,5 x 14,5 cm



FRANCIS PICABIA
Guillaume Apollinaire, vers 1918
encre et aquarelle sur papier
58 x 45,7 cm



FRANCIS PICABIA
Le bel Ami, 1924
aquarelle et crayon sur papier
28 x 16,5 cm



JEAN CROTTI
Poésie sentimentale, 1920
gouache et encre sur papier
53,6 x 44 cm



SUZANNE DUCHAMP
Usine de mes pensées, 1920
gouache, encre et aquarelle sur papier
45 x 55 cm



MAX ERNST
FaTaGaGa (W5 Manifesto), 1920
collage et frottage sur papier
28 x 22 cm



MAX ERNST
La Colombe avait raison, 1926
huile et assemblage sur carton
35 x 42 cm



MAX ERNST
Manifeste W5 (Weststupidien 5) III, 1920
collage et frottage sur papier
28,5 x 31 cm



ARTHUR SEGAL
Der Sündenfall, 1920
huile sur toile
69,5 x 89,5 cm

Cabinet Fiac

18 au 21 octobre 2012
Grand Palais
stand c 0.22



FERNAND LÉGER
Les Acrobates
vers 1920
mine de plomb sur papier
39,5 x 32,7 cm
(visuel 2248)

FERNAND LÉGER
Femme tenant une boule
1935
mine de plomb sur papier
27 x 21 cm
(visuel 1750)

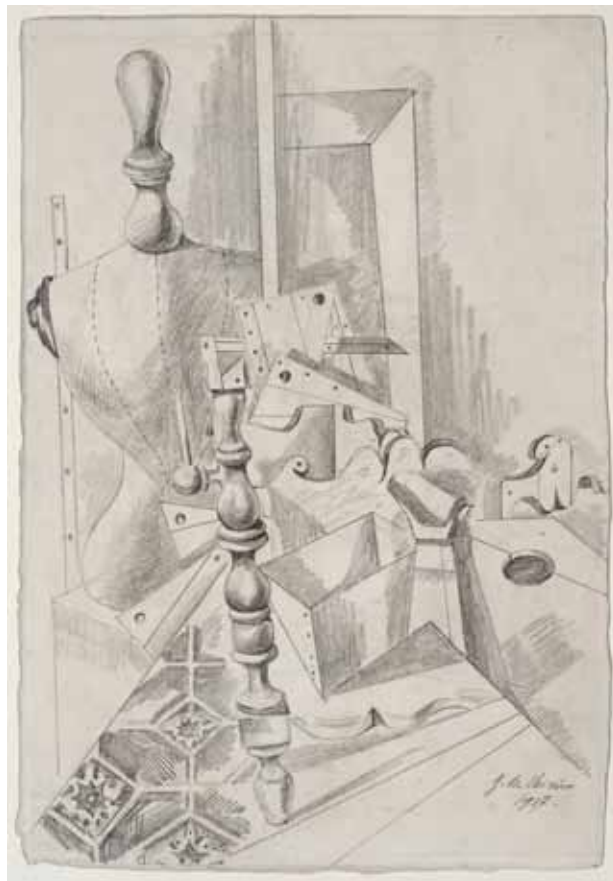


FERNAND LÉGER
Les Cyclistes, Série « Les Loisirs »
1944
gouache et encre de Chine sur papier
38 x 45 cm
(visuel 2256)

GIORGIO DE CHIRICO
I Vaticinatori, 1916
mine de plomb sur papier
29 x 22,5 cm



GIORGIO DE CHIRICO
Intérieur métaphysique, 1917
mine de plomb sur papier
32 x 22 cm



FERNAND LÉGER
La Partie de campagne
1951
gouache et encre de Chine sur papier
42,7 x 55,5 cm
(visuel 2021)



FERNAND LÉGER
Etude pour l'escalier
1920
lavis et encre de Chine sur papier
35,5 x 29 cm
(visuel 8)



SALVADOR DALÍ
La chasse aux papillons, 1930
encre de Chine sur papier
28 x 22 cm

MARIA GERMINOVA TOYEN
Cycle Le Tir, 1940
encre de Chine sur papier
32,5 x 45 cm



HANNAH HÖCH
Aus der Sammlung: Aus einem Ethnographischen Museum Nr. IX., 1925
collage et aquarelle sur papier
27,5 x 19 cm



HANNAH HÖCH
Aus der Sammlung: Aus einem Ethnographischen Museum Nr. IX., 1925
collage et aquarelle sur papier
27,5 x 19 cm
(visuel 2170)

SALVADOR DALÍ
L'Angéus, 1932
huile sur panneau
16 x 21,7 cm



SALVADOR DALÍ
L'enfant sauterelle, 1933
encre et mine de plomb sur papier
37,5 x 34 cm

SALVADOR DALÍ
Sans titre
dessin à l'encre sur papier ancien
à la cuve
55 x 36 cm

SOPHIE TAUEBER-ARP
Composition
1926
gouache sur papier
35 x 26 cm
(visuel 2312)T



SOPHIE TAUEBER-ARP
Composition verticale-horizontale
1916
gouache sur papier
35,5 x 31 cm
(visuel 387)



SOPHIE TAUEBER-ARP
Tâches quadrangulaires
1920
gouache et mine de plomb sur papier
26,5 x 35 cm
(visuel 322)



TAL ISAAC HADAD, PIANO DUETTO, Fiac 2012

Performance (30 min) - 4 représentations
Présentée par Natalie Seroussi, Paris
Réalisation: Guillaume Durambur

Jeudi 18, 19h
Vendredi 19, 21h (Nocturne)
Samedi 20, 19h
Dimanche 21, 19h

JE CHERCHE LA FAÇON LA PLUS SIMPLE DE CRÉER QUELQUE CHOSE DE COMPLEXE SANS DEVOIR CONSTRUIRE OU AJOUTER QUOI QUE CE SOIT. LE BÂTIMENT RESSEMBLE À UN OBJET, LE DÉCOUPER ME PERMET DE LE MANIPULER.

DÉFINITION DE L'ANARCHITECTURE: NOUS PENSIONS PLUTÔT À DES VIDES MÉTAPHORIQUES, DES TROUS, DES ESPACES LAISSÉS À L'ABANDON DES ENDROITS QUI NE SONT PAS ENCORE DÉVELOPPÉS.

JE PRÉFÈRE M'APPUYER SUR L'ARCHITECTURE POUR FAIRE DES SCULPTURES. IL Y A TOUJOURS EU DANS MON TRAVAIL UNE RELATION ÉTROITE ENTRE SCULPTURE ET ARCHITECTURE : L'UNE A MAINTENANT PRIS LE PAS SUR L'AUTRE PLUTÔT QU'ELLE NE LUI SERT DE SUPPORT.

C'EST TOUT LE LIEU, TOUS LES ACTES, QUI FONT EXISTER L'ÉVÈNEMENT QUI CONSTITUE L'OEUVRE

JE TROUVERAIS ÇA FORMIDABLE D'ARRIVER À FAIRE PARLER UN BÂTIMENT. SON ET LUMIÈRE

JE M'EXPRIME CONTRE DE MULTIPLES ASPECTS DE LA CONDITION SOCIALE : J'OUVRE DES ESPACES CLOS.

JE M'ÉLÈVE CONTRE UNE SITUATION DE MOINS EN MOINS SUPPORTABLE OÙ TRIOMPHE LE REPLI SUR SOI, LA PROPRIÉTÉ PRIVÉE ET L'ISOLEMENT.

LA DIALECTIQUE REPOSE SUR MA TENDANCE DUALISTE À CHERCHER LE CENTRE D'UNE STRUCTURE ET À EN RETIRER DES PARTIES (EN PROCÉDANT À DES DÉCOUPES AU CŒUR DE LA STRUCTURE). C'EST AINSI QUE S'ÉCLAIRE LA DIMENSION SOCIALE DE MON ACTIVITÉ ; JE CONCENTRE MON

ATTENTION SUR LE VIDE CENTRAL, LA BRÈCHE. L'INDIVIDU EST MAINTENU DANS UN ÉTAT D'ALIÉNATION DE MASSE. **J'AI CHOISI AU CONTRAIRE DE NE PAS M'ISOLER DES CONDITIONS SOCIALES EXISTANTES.** LA DIFFÉRENCE ENTRE L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE CONSISTE DANS LA PRÉSENCE OU NON DE LA PLOMBERIE. **PERTURBER LES CONVENTIONS EST LE LIEN SPIRITUEL ET**



Office Baroque, 1977
cibachrome
76 X 101 cm

FONDAMENTAL QUI ME LIT À DADA.

J'AI L'IMPRESSION QUE MON TRAVAIL EST ACTIVEMENT LIÉ À LA PERFORMANCE EN TANT QUE FORME THÉÂTRALE DONT FONT PARTIE À LA FOIS MON ACTIVITÉ ARTISTIQUE ET LES CHANGEMENTS APPORTÉS À LA STRUCTURE DU

BÂTIMENT. J'AJOUTE AUSSI

UN

GESTE MÉTAPHORIQUE, SCULPTURAL ET SOCIAL.

JE VEUX INCISER UN ESPACE, UN ENDROIT EN PROFONDEUR JUSQU'À SA MÉTAMORPHOSE.

JE VEUX ALLER UTILISER LES STRUCTURES EXISTANTES QUI ORIENTENT NOTRE PENSÉE ET NOS PERCEPTIONS, D'UNE PART JE CHERCHE À MODIFIER LA MANIÈRE DONT ON PERÇOIT NORMALEMENT LA TOTALITÉ DE QUELQUE CHOSE. D'AUTRE PART JE DÉPENSE BEAUCOUP D'ÉNERGIE A ME HEURTER À DE CONTINUELS REFUS.

QUAND JE DÉTRUIS

UN BÂTIMENT, JE M'ÉLÈVE CONTRE DE MULTIPLES ASPECTS DE LA CONDITION SOCIALE : J'OUVRE UN ESPACE CLOS CONDITIONNÉ NON SEULEMENT PAR UNE NÉCESSITÉ PHYSIQUE MAIS AUSSI PAR L'INDUSTRIE QUI FOURNIT DES BOÎTES EN VILLE ET EN BANLIEUE, ET S'ASSURE PAR LÀ MÊME UNE CLIENTÈLE PASSIVE ISOLÉE, UN PUBLIC VIRTUELLEMENT CAPTIF. J'AJOUTE AUSSI, PUISQUE CES BÂTIMENTS SE TROUVAIENT AUX MARGES DE LA SOCIÉTÉ ET N'OBEÏSSAIENT DONC À AUCUN DÉSIR DE PROPRIÉTÉ OU DE PROTECTION, QU'ILS ÉTAIENT OUVERTS À TOUS.

J'AIME À PENSER LES ŒUVRES COMME DES QUESTIONS DÉTOURNÉES QUI PROPOSERAIENT DES MOYENS DE REPENSER CE QUI EXISTE DÉJÀ.

L'EXPRESSION DIRECTE D'UN GESTE FORT ACQUIERT DANS TOUS MES TRAVAUX UNE IMPORTANCE TELLE QUE C'EST LA NATURE MÊME DE CHACUNE DE CES



Conical intersect, 1975
photographie
cibachrome
76,3 X 101,5 cm

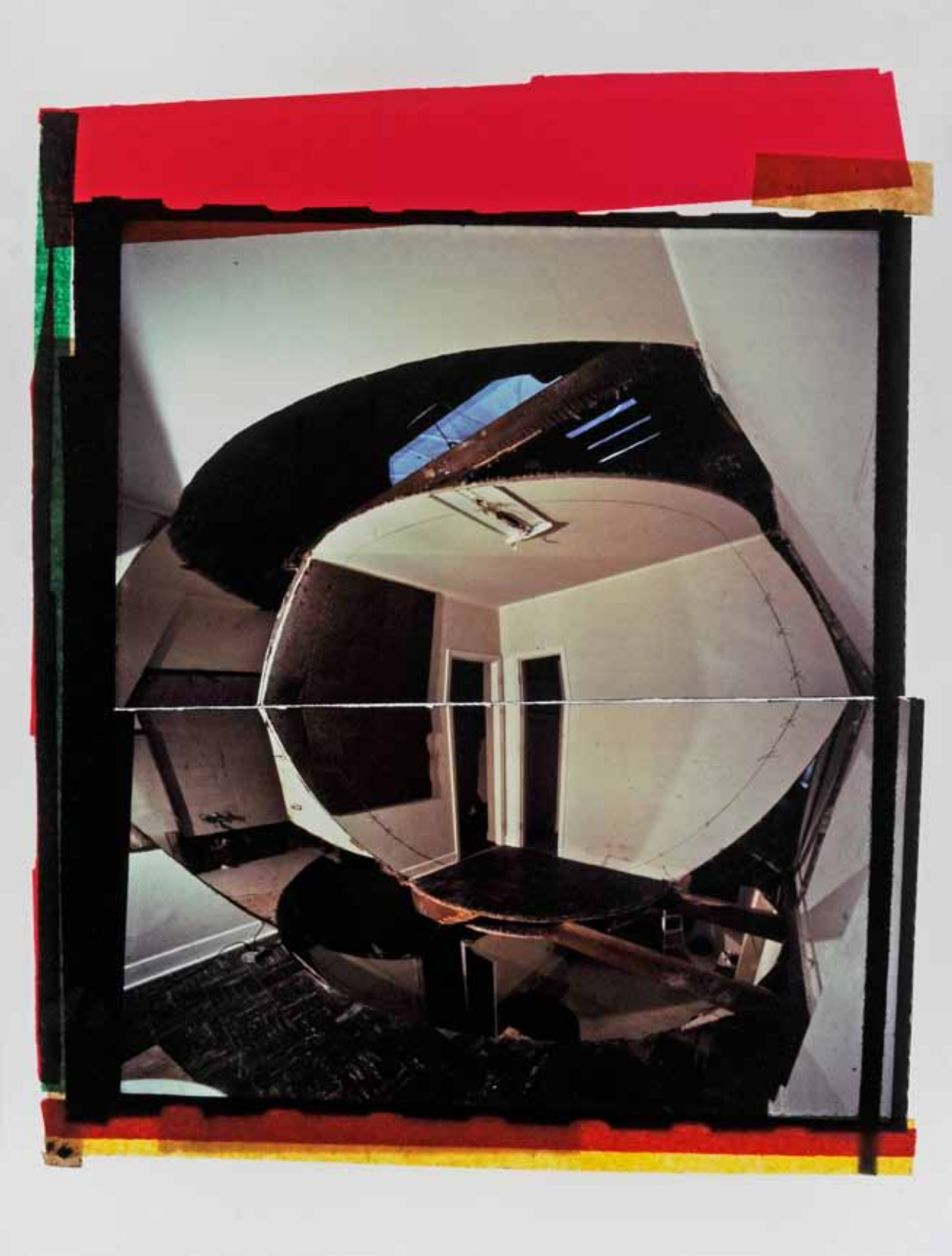
INTERVENTIONS QUI COMPOSENT L'OEUVRE TOUT ENTIÈRE.

J'AI FENDU SPLITTING, JE N'AI TIRÉ QU'UN NEUVIÈME DE BINGO À LA FOIS, J'AI OUVERT EMBARCADÈRE 52 AUX ÉLÉMENTS ET À LA POPULATION POUR DAY'S END, J'AI CRÉÉ AU MOMENT MÊME OÙ JE FAISAIS CONICAL INTERSECT UNE SORTIE DE THÉÂTRE DE RUE, ET OFFICE BAROQUE EST UNE PROMENADE À TRAVERS DES ARABESQUES PANORAMIQUES. JE NE PEUX PAS DISTINGUER L'OEUVRE ELLE-MÊME DE SA CRÉATION. ELLE Y EST INTIMEMENT LIÉE : L'OEUVRE EST CONÇUE

Interventions

photographies de Gordon Matta-Clark, scénographie de Didier Faustino

19 octobre - 1^{er} décembre 2012
à la Galerie.



Circus-Caribbean Orange, 1978
tirage cibachrome
102 X 76 cm

COMME UNE SORTIE DE THÉÂTRE OÙ MON TRAVAIL ET LES CHANGEMENTS STRUCTURAUX QUE J'APPORTE AU BÂTIMENT COMPOSENT LA PERFORMANCE. J'AJOUTE AUSSI UNE INTERPRÉTATION LIBRE DU MOUVEMENT COMME GESTE – GESTE MÉTAPHORIQUE, SCULPTURAL ET SOCIAL- À MA CONCEPTION DU THÉÂTRE FACE À UN PUBLIC CONTINGENT : C'EST UNE ACTION EN COURS POUR LES PASSANTS, TOUT COMME LE CHANTIER TIENT LIEU DE SCÈNE POUR LES PIÉTONS ABSORBÉS QUI Y CIRCULENT.

JE CROIS QU'IL FAUDRA AJOUTER OFFICE BAROQUE À LA LISTE DES ŒUVRES ÉSOTÉRIQUES ET SECRÈTES QUI COMPOSENT

Florent Bex

à propos de *Office Baroque*

19.09.2012

— Quelles étaient les sources du travail de Gordon ?
— Il était architecte de formation. Mais avant de s'attaquer au patrimoine il a fait beaucoup d'interventions publiques, de performances. Ce n'était pas un artiste qui fabriquait des œuvres d'art. A un certain moment, il a vraiment commencé à intervenir sur des bâtiments. Ce n'était pas seulement une intervention formelle, il y avait aussi un coté sociologique. Il a presque toujours travaillé dans des bâtiments qui allaient disparaître avec le résultat qu'il n'y a aucune œuvre qui existe à ce jour. Rien n'a subsisté. Moi j'ai essayé de sauver le bâtiment d'*Office Baroque* avec le concours d'artistes qui m'ont offert des œuvres. Un collectionneur m'a aussi donné de l'argent pour acquérir le bâtiment. J'ai alors commencé les discussions avec le propriétaire et la firme immobilière. Ils ont traîné, ils ne voulaient pas vendre. Et un jour, sans me prévenir, ils ont démolé le bâtiment. Le pire c'est que deux semaines plus tard, la firme a fait faillite. Je pouvais acheter le terrain sans le bâtiment pour un million de francs belges.

90% des œuvres qui m'avaient été données ont été conservées pour créer un musée d'art contemporain à Anvers : le Muhka. Gordon a aidé indirectement à la création du musée. Et donc en hommage, la première exposition a été de reprendre l'exposition rétrospective de Gordon de Chicago élargie à des œuvres de collections privées en Belgique et à Anvers. Symboliquement c'était très beau.

— Que pensez-vous de l'idée que Gordon Matta-Clark était à la fois surréaliste et minimaliste ?
— Surréaliste non. Je dirais plutôt utopiste. Les dernières œuvres qu'il a créées avant sa mort étaient des architectures qui flottaient en l'air. C'est plutôt une architecture utopique qu'il avait en tête. Car jusqu'alors c'était plutôt une sorte de sculpture négative. Il intervenait dans les bâtiments pour enlever certaines parties et créer une nouvelle situation tri-dimensionnelle. Et la plupart du temps, son intervention était basée sur des constructions géométriques. Comme le cône de *Conical Intersect*. Anthony MacCall a fait un film expérimental avec un cône de lumière. J'ai montré ce film en 72 au festival du film expérimental à Knokke.
— D'où vient le titre *Office Baroque* ? Pensez-vous qu'il s'agit pour lui d'une affinité formelle avec le baroque, à savoir d'une construction de points de vue artificiels, accessibles uniquement par l'élaboration de dispositifs visuels, architecturaux, compositionnels ?
— Ça a pu jouer. Mais c'est surtout dû à l'année Rubens. C'était un bâtiment dans lequel se trouvaient des bureaux, des guichets, une caisse. Office ca veut dire bureau en anglais. Et baroque vient du fait qu'en 1977 c'était le 500e anniversaire de Rubens et il y avait de grandes manifestations à Anvers en hommage à cette période baroque de la peinture flamande.
— Quel a été l'accueil des visiteurs ?
— Le bâtiment était ouvert au public et Gordon m'avait demandé de mettre une annonce dans les journaux avec une photo du bâtiment et une annonce : « très beaux appartements aérés avec belle vue sur la rivière ». Il y a eu deux sortes de gens qui sont venus : le petit milieu artistique et les autres qui venaient chercher un appartement à louer ! C'est le coté humoristique qu'il avait aussi un peu parfois. Le grand public et les politiciens n'ont pas du tout apprécié. Ils parlaient d'un gruyère parce qu'il y avait des trous partout. Ceux qui ont beaucoup aimé, c'est un groupe restreint de jeunes artistes, collectionneurs. A cette époque, le public n'était pas fait à l'art contemporain.
— Est-ce que vous avez récupéré des pièces d'*Office Baroque* ?
— Gordon m'a fait cadeau d'une pièce pour mon futur musée : une grande photographie et plusieurs pièces pour moi en me disant : « on ne sait jamais si plus tard je deviens un artiste connu, tu penseras à moi avec ça ». Je n'ai aucune sculpture. Deux collectionneurs,

diamantaires, m'avaient mis en contact avec Gordon : Silvio Perlestein et Jo Goldberg. Après *Office Baroque*, il a fait une pièce dans la maison de Jo Goldberg : il a fait un trou dans le hall de la maison. Il a découpé une forme à travers le mur et la porte. Puis il a remplacé la pièce qu'il a enlevée de la porte par un morceau de la porte d'office baroque qu'il a découpé dans la même forme. Et quand il a déménagé, Jo a pris tout ça avec lui. La pièce est entrée il y a quelques années dans la collection du Muhka.
C'est Jo qui m'avait dit qu'il fallait que je contacte Gordon, que c'était un artiste intéressant. J'ai donc commencé une correspondance avec lui. Il m'a envoyé de la documentation sur ce qu'il avait fait et je l'ai invité à venir faire quelque chose à Anvers. Je me suis mis en quête d'un bâtiment pour lui et c'est comme ça que l'histoire a commencé...

— Comment en est-il venu à faire *Office Baroque* ?
— En effet, il y avait au départ un autre projet : il voulait travailler à l'extérieur ; Il voulait découper une boule dont l'axe vertical aurait été le coin de l'immeuble. Ça se trouvait en pleine rue sur le trottoir. J'ai du demander la permission aux autorités de la ville qui me l'ont formellement interdit car cela dépassait dans la rue. Gordon a donc inventé une autre intervention qu'on ne verrait pas de l'extérieur pour passer outre les autorités. C'est alors qu'il a recréé une nouvelle intervention avec deux cercles qui s'entrecroisent en partant du haut du bâtiment à travers tous les étages jusqu'au rez-de-chaussée.
— Comment a-t-il procédé ? Avec des fils pour dessiner la forme comme pour *Conical Intersect* ?
— En effet, il dessinait. Il attachait une corde quelque part. Avec des marqueurs à l'encre noire il dessinait les cercles au compas. Lorsqu'il avait fini son travail, il prenait des photos lui-même. Avant de faire un print avec ses négatifs, il retravaillait les diapos. Il continuait à couper. Il faisait une sorte de découpage-collage avec ses négatifs comme il avait fait dans le bâtiment. Ce travail qui commençait dans le bâtiment s'achevait dans les découpages photos.

— Quelle était le statut de la photographie dans son œuvre ?
— Il considérait ses photographies comme des œuvres d'art. Comme les bâtiments disparaissaient, la seule chose qui restait ce sont les photos. Les films ne jouent pas le même rôle. Ce sont des documentaires sur lui pas des œuvres. Il n'a pas fait lui-même de film sur *Office Baroque*. Il n'y a que ses photos.
C'est très amusant parce que pour le projet d'*Office baroque* l'idée est venue par hasard. Un soir nous étions au café, nous discussions avec plein de papiers sur la table. Le café avait un peu débordé des tasses dans la soucoupe et à moment donné nous avons posé nos deux tasses sur les feuilles qui ont laissé deux cercles de café entrecoupés. Il a vu ça, il a tout de suite commencé à dessiner *Office baroque*. L'idée était née un soir tard dans un bistrot à Anvers...

Florent Bex on *Office Baroque*

— *What were the sources of Gordon's work?*
— *He was an architect by training. But before looking at his background, he had made many public works and performances. He was not an artist who made works of art. At a certain point he really started to concentrate on the buildings. It was not only in a formal manner – there was also a sociological side. He almost always worked with buildings that would be demolished, the result being that there is no work that exists to this day. Nothing has survived. I tried to save the building used for Office Baroque with the support of artists who gave me works. A collector also gave me money to buy the building. I started discussions with the owner and the real estate firm. They dragged it out and didn't want to sell. And one day, without telling me, they demolished the building. The worst part is that two weeks later, the company went bankrupt. I could have bought the land without the building for a million Belgian francs. About 90% of the works that I had been given were retained to create a contemporary art museum in Antwerp, the Muhka. Gordon had indirectly helped with the creation of the museum. And so in his honour, our first exhibition was based on the Gordon retrospective in Chicago, which we had expanded with works from private collections in Belgium and Antwerp. It had beautiful symbolism.*
— *What do you think of the idea that Gordon Matta-Clark was both surreal and minimalist?*
— *Surrealist, no. I'd say more utopian. The last works he created before his death were structures that floated in the air. It was more a utopian view of architecture that he had in mind. Up until then though it had been a sort of negative sculpture. In working with buildings he would remove certain parts and create a new three-dimensional situation. Most of the time his work was based on geometric constructions, like the cone in Conical Intersect. Anthony MacCall made an experimental film with a cone of light. I showed this film in '72 at the experimental film festival in Knokke.*
— *Where did the title Office Baroque come from? Do you think that for him it was a formal assertion of his affinity with the baroque style – namely the construction of artificial viewpoints accessible only through the development of visual, architectural and compositional tools?*
— *That could have been part of it, but mainly it was due to the anniversary of Rubens. The building had contained offices, banks and a credit union – and hence the word 'Office'. The word 'baroque' came from the fact that 1977 was the 500th anniversary of Rubens, and large public gatherings were held in Antwerp paying tribute to the Baroque period of Flemish painting.*
— *How was it received by visitors?*
— *When the building was opened to the public, Gordon had asked me to put an ad in the newspaper with a pic-*



ture of the building and the text: "Beautiful, airy apartments with scenic views of the river". There were two kinds of people who came: the small artistic community and others who were looking for an apartment for rent! This was his humorous side that sometimes revealed itself. The general public and politicians did not appreciate it at all. They referred to it as a Swiss cheese because of the holes everywhere. There was a small group of young artists and collectors though who loved it. The public was not into contemporary art at that stage.
— *Did you manage to recover any parts of Office Baroque?*
— *Gordon gave me some material for my future museum, namely a large photograph and several pieces for me, saying, "You never know, if ever I become a famous artist this will help you to remember me". I don't have any sculptures. Two collectors from the diamond industry, Silvio Perlestein and Jo Goldberg, had put me in contact with Gordon. After Office Baroque, Gordon had done a piece in Jo Goldberg's house, making a hole in his hallway. He cut a shape through the wall and the door. He then replaced the part that had been removed from the door with a piece of the door from Office Baroque that had been cut in the same*

shape. When he moved, Jo took everything with him. A few years ago the piece ended up in the Muhka collection. It was Jo who told me that I needed to contact Gordon, and that he was an interesting artist. So I started corresponding with him. He sent me information about what he had done and I invited him to come and do something in Antwerp. I started looking for a building for him and that was how the story began.
— *How did he come to do Office Baroque?*
— *In fact, to start with there was another project where he had wanted to work on the exterior. He wanted to cut a ball shape where the vertical axis would be the corner of the building. It would have extended right onto the sidewalk. I had to ask permission from the civic authorities, who strictly forbade it because it went beyond the street. Gordon thus came up with another work that would not be seen from the outside in order to get past the authorities. That was how he came to create a new piece, which had two circles that intersected from the top of the building and right through all levels to the ground floor.
— *How did he do it? With string to draw the shape like with Conical Intersect?*
— *He just drew it. He attached a rope somewhere. Using**

black ink markers he drew circles with a compass. When he had finished his work, he took photos himself. Before making a print with the negatives he would rework the slides. He continued to cut. It was a sort of cutting-collage with negatives, like he had done in the building. This work, which began in the building, ended with the cut photos.
— *What was the status of photography in his work?*
— *He considered his photographs to be artworks. Because the buildings would disappear, the only thing that remained was the photos. The films did not play the same role. The documentaries were about him, not his works. He did not make the film about Office Baroque himself, just the photos. It's amusing because the idea for Office Baroque came by accident. One evening we were at the cafe, talking with a lot of papers on the table. The coffee cups were very full and spilled over into the saucer. We happened to put the two cups on the same sheet, which left two intersecting circles of coffee. He saw it and immediately began to draw Office Baroque. The idea was born late one night in a pub in Antwerp...*



Marc Petitjean

à propos de

Conical Intersect

18.09.2012

Il y avait un personnage qui s'appelait Gaston qui était chargé de la destruction de tout le pâté de maison. Avec une grue, une boule, une pelleuse, il allait rogner les immeubles pour les faire tomber le mieux possible, attentif à ce qu'il n'y ait pas trop de poussière ! Il s'était établi un dialogue entre Gordon et lui. Gordon respectait Gaston car il faisait son travail avec beaucoup de conscience et de sensibilité. Et d'un autre côté Gaston voyait que Gordon mettait à jour la structure de l'immeuble, chose que lui, sans avoir de préoccupations artistiques, faisait quotidiennement. Il a appris à Gordon ce qu'était un bâtiment, la longueur des poutres, le mode de fabrication etc.

— Vous avez discuté avec Gordon du côté éphémère de ses interventions :

— Je crois qu'il avait plutôt l'idée de la performance, quelque chose dans l'instant . Travailler dans une matière résistante et s'opposer à cette matière afin de pouvoir en sortir une forme dans un temps donné c'est cela qui l'intéressait.

— Comment l'avez-vous rencontré ?

— Georges Boudaille cherchait durant la biennale à montrer des performances, et je lui avais proposé de les filmer. On avait un matériel très primitif, une vidéo demi- pouce noir et blanc.....

Quand j'ai rencontré Gordon à la biennale, il était un peu perdu et cherchait un endroit dans Paris dans lequel il pouvait faire ses découpes. Il m'a montré quelques dessins de ce qu'il voulait faire, je pense qu'il avait déjà cette idée du cône. C'est là que je lui ai parlé de cet immeuble près de chez moi, rue Beaubourg, que je photographiais depuis longtemps et qui était désaffecté. Ca l'a intéressé, d'autant qu'il était très intéressé par l'histoire du quartier des halles. Je rentrais dans cet immeuble muré par un petit trou et j'avais fait plein de photos du bâtiment abandonné. La salle de restaurant était vide. Il n'y avait plus rien, juste une très belle lumière qui venait du fond et qui éclairait la poussière et les petits morceaux de cailloux. Il y avait cet escalier qui avait été récupéré par la suite par le musée des Arts Décoratifs. Il fallait monter par là pour accéder aux appartements.

— Quel était son sentiment face à la destruction du quartier Beaubourg ?

Cela m'intéressait beaucoup de voir ce qu'il allait faire de ce matériau. Je crois qu'il y avait beaucoup de choses pour lui qui s'élaboraient au fur et à mesure de rencontres, de réflexions plus anciennes qu'il avait à propos de Paris. Il avait une attache à la France car il y avait habité un an quand il était étudiant. C'est là qu'il avait appris à parler français et puis il y avait son père qui habitait Paris. Je crois qu'il était très sensible aussi à cette histoire de mai 68, à l'idée de la lutte, de la révolution. Mais il était plus anar que militant... C'est aussi le mouvement fluxus qui l'a influencé. Il connaissait Jean Dupuis, George Maciunas.

Tous les gens qui vivaient dans ce quartier ont été expulsés d'une manière assez brutale : des cars de police emmenaient les gens et les portes étaient murées toute de suite après. Il y avait un soi disant plan de relogement mais c'était vrai surtout pour ceux qui avaient des boutiques, les autres étaient très mal indemnisés. Il y avait beaucoup de gens un peu illégaux, qui squattaient. Des associations luttaien pour la protection de ces habitants. Et toutes ces personnes pensaient sûrement à propos du travail de Gordon qu'il s'agissait du caprice d'un artiste qui se croit tout permis, qui joue avec une matière qui servait d'habitat. La question du moment était comment reloger les gens, pas faire de l'art. Sa position anarchisante est donc très juste car il faut dépasser les limites, dépasser le fait que des gens aient été déplacés. Surtout que c'étaient justement les intérieurs qui intéressaient Gordon, l'histoire de ces gens qui ont été déplacés. Je pense qu'il était vraiment à gauche.

— Savez vous d'où vient cette idée du cône ?

— Ce qui m'a d'abord intrigué, c'est qu'il ait voulu faire un cône, qui soit un peu désaxé ; il me le montrait avec ses mains et c'était enthousiasmant. Ensuite la chose qui m'a le plus fasciné c'est quand il a tiré les fils pour faire l'axe du cône et les bords. La première chose qu'il a faite c'est de tracer le cercle dans les deux étages sur le mur intérieur de la façade. Ensuite il a tiré des axes en traversant les murs. A partir de là il a tracé les formes. Mais je ne sais absolument pas comment il pouvait se représenter la torsion de cette forme conique dans l'espace de l'immeuble. Faire le tracé dans l'espace c'est vraiment ça son œuvre. Après, la découpe, un assistant peut la faire. Mais Gordon avait aussi l'énergie du performer qui prend des risques et affronte le danger. Cet immeuble avec le plâtre, les poutres, les tomates... toucher cette matière, la travailler, cela devait être émouvant, c'est ça qui l'intéressait. C'est le rapport entre sa vision et la réalité du matériel.

Marc Petitjean

On Conical Intersect

09.18.2012

There was a character named Gaston who was responsible for the destruction of the entire block. Equipped with a crane, a ball and a shovel, he would cut the buildings to make them fall as best as possible, paying attention to not create too much dust!

He had established dialogue between himself and Gordon. Gordon respected Gaston because he worked with great care and sensitivity. For his part meanwhile, Gaston saw that Gordon was remodelling the building's structure, something that he, without his artistic concerns, did on a daily basis. He taught Gordon what made a building what it was – the length of the beams, the method of construction, etc.

-You discussed with Gordon the ephemeral aspect of his work:

— I think for him it was more the idea of performance, something in the moment. What interested him was to work with a material that was durable – and to oppose this aspect of the material in order to create a shape at a given moment.

— How did you meet?

— Georges Boudaille was looking to show some performances during the Paris Biennale, and I had offered to film them. We had very primitive equipment – a half-inch black and white video.

When I met Gordon at the Biennale he was a bit lost. He was looking for a place in Paris where he could make his cuts. He showed me some sketches of what he wanted to do, and I think he already had the idea of the cone in mind. I told him about a building near my home on rue Beaubourg that I had photographed over a long time and which was decommissioned. It piqued his interest, especially because he was really interested in the history of the Les Halles market precinct. I entered the building through a small hole in the outside wall and took lots of pictures of the abandoned site. The dining hall was empty. There was nothing, just a beautiful light that came from the bottom and which illuminated



Office Baroque
tirage cibachrome
101,5 X 75,5 cm
1975-197

the dust and small pieces of rubble.
There was also this staircase,
which was later recovered by the
Musée des Arts Décoratifs. You had

to climb it to access the apartments.

— How did he feel about the destruction of the Beaubourg precinct?

I was very interested to see what he would do with the material. I think there were a lot of things that were moving along for him with every meeting, and also things he had thought about for a longer time regarding Paris. He had an attachment to France because he had lived here for a year as a student, which was when he learned to speak French. His father also lived in Paris. I think he was very touched by the events of May '68 with its idea of struggle and revolution. But he was more of an anarchist than a militant. He was influenced by the Fluxus movement, and knew Jean Dupuis and George Maciunas.

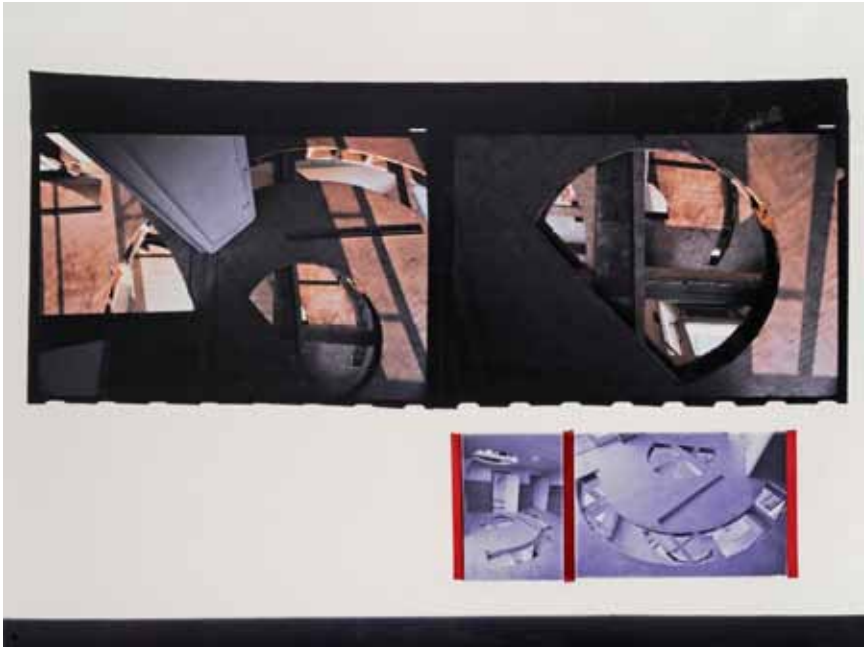
The people who lived in the neighbourhood were expelled in a fairly brutal way. Police cars took them away and the doors were bricked up right away. There was a so-called relocation plan, but it only really concerned those who had shops and the others were poorly compensated. There were lots of people who squatted, somewhat illegally. Associations had fought to protect these people.

All of these people were surely thinking that Gordon's work was the whim of an artist who believed that anything goes, who was playing with a material that served as accommodation.

The question at the time however was how to re-house people, not how to make art. This made his anarchistic position rather delicate: it meant exceeding limits, and going beyond the fact that people had been displaced. Above all though it was what was on the inside that most interested Gordon – the story of these people who had been displaced. I think he was really to the Left.

— Do you know where the idea for the cone came from?

— What intrigued me at first was that he wanted to make a cone that was a little off-centre. He showed me with his hands and it was really exciting. Then what fascinated me more was that he had pulled at the string to shape the cone's axis and sides. What he first did was trace the circle on the two floors inside of the façade wall. Then he traced the axes through the walls, from which he drew the shapes. But I have no idea how he came to represent the torsion of the cone's shape in the building space. Plotting the shape within that space was his real job; an assistant could later do the cutting. But Gordon also had the energy of the performer who took risks and confronted danger. This building had plaster, beams, tiles, and more. Touching this material, and working with it, would be an emotional experience, and that was what interested him. It was all about the relationship between his vision and the reality of the material.



Office Baroque, 1977
photographie dry destruction
paint
76,2 X 101,6 cm

MON TRAVAIL, C'EST CETTE MANIÈRE DE TRANSFORMER UN ENVIRONNEMENT ARCHITECTURAL STATIQUE, FERMÉ, TRIVIAL, EN UNE ARCHITECTURE QUI INTÈGRE CETTE GÉOMÉTRIE EN MOUVEMENT, CETTE RELATION TÊNE ENTRE LE VIDE ET LA SURFACE. LE VIDE PERMET DE PERCEVOIR DIVERS ÉLÉMENTS DE MANIÈRE MOBILE, DYNAMIQUE. ON APERÇOIT CES ÉLÉMENTS EN SE DÉPLAÇANT À TRAVERS EUX. CELA IMPLIQUE UNE SORTIE D'ÉNERGIE CINÉTIQUE, UN DYNAMISME INTERNE.

CARABEAN ORANGE

CE BÂTIMENT EST UNE ORANGE DES ANTILLES OU UN CIRQUE D'HIVER. TOUT LE MONDE SAIT QUE LES CIRQUES DESCENDENT VERS LE SUD L'HIVER ET BIEN VOILÀ CECI EST UN CIRQUE D'HIVER. C'EST UN CIRQUE PARCE QUE IL MONTE UN DÉCOR POUR LES GENS. IL CONSTRUIT UNE SCÈNE À PARTIR DE PRESQUE RIEN

EN SOMME, CETTE IDÉE DE CIRQUE ME PERMET, À MA FAÇON TOUTE DYSLEXIQUE, DE PARLER D'UN CERCLE OÙ L'ON POURRAIT ÉVOLUER. JE VEUX PAS D'UN CERCLE OÙ L'ON CIRCULE, UN ENDROIT ACTIF , UN CERCLE OÙ L'ON AGIT. C'EST DE CETTE MANIÈRE QUE JE COMPRENDS MON ŒUVRE : ELLE OFFRE AUX GENS UNE SORTIE DE SCÈNE CIRCULAIRE QU'ILS PEUVENT REGARDER, SUR LAQUELLE ILS PEUVENT SE DÉPLACER.

MON DISCOURS POLITIQUE ET SOCIAL SE NOURRIT

DES CRITIQUES VIOLENTES
QUE J'AI ESSUYÉ CES TROIS
OU QUATRE DERNIÈRES
ANNÉES, DE LA PART
D'INDIVIDUS QUI PENSENT
QUE JE VIOLE LA SAINTIÉTÉ
DE CERTAINS TYPES
D'ESPACE DOMESTIQUE.
**JE PENSE PLUTÔT
QUE LA POPULATION
AMÉRICAIN N'EST PAS
POLITISÉE.**

LA PLUPART DES GENS QUI
CRITIQUENT MON ŒUVRE
NE L'ONT OBSERVÉE QUE
DE LOIN OU N'ONT FAIT
QU'EN ENTENDRE PARLER
ET NE VEULENT PAS S'Y
CONFRONTER.

**J'IMAGINE LES PLANS
COMME SI ON JETAIT
UNE BALLE DANS
L'ESPACE ET QU'ON
PUISSE LA FAIRE PASSER
À TRAVERS DIFFÉRENTS
PLANS. EN FIN DE
COMPTE IL S'AGIT DE
PROJECTION, OU DE
PROJECTILES MENTAUX, IL VOUS FAUT
PASSER UN TEMPS INCROYABLE POUR LES
CONCEVOIR.**

TOUTE LA PROGRESSION DES DROITES EST
UNE PROGRESSION GÉOMÉTRIQUE, UNE
PROGRESSION DEPUIS LA DROITE JUSQU'AU
PLAN, PUIS JUSQU'À DIFFÉRENTS PLANS, PUIS
AU VOLUME, ET, POUR FINIR, DES VOLUMES À
QUELQUE CHOSE QUI DÉPASSE LE VOLUME, ET
QUI SERAIT UNE SORTIE DE VOLUME DYNAMIQUE.

Office Baroque, 1977
photographie dry destruction paint
76,2 X 101,6 cm

JE SUIS FASCINÉ PAR L'IDÉE DE TRANSFORMER CETTE CONDITION STATIQUE, BORNÉE DE L'ARCHITECTURE EN UNE ARCHITECTURE QUI PRENNE EN COMPTE CETTE RELATION ANIMÉE ET TÉNUÉ QUI RELIT LE VIDE À LA SURFACE.

DAN GRAHAM PARLAIT DU TRAVAIL DE MATTIA CLARK COMME D'UN CUBISME À L'ENVERS DÉCOUPÉ AFIN DE RETRANCHER DU MONDE RÉEL ET CRÉER UNE SCULPTURE.

J'UTILISE LE COLLAGE ET LE MONTAGE. J'AI BEAUCOUP CASSÉ - C'EST D'AILLEURS CE QUE JE FAIS AVEC LES IMMEUBLES. J'AIME BEAUCOUP L'IDÉE QUE LE PROCÉDÉ SACRÉ DU CADRAGE DES PHOTOS EST TOUT AUTANT VIOLABLE. LE CHAMP DE VISION PÉRIPHÉRIQUE DE NOTRE ŒIL NOUS DONNE BIEN PLUS D'INFORMATIONS QUE L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE NE POURRAIT JAMAIS NOUS DONNER.

JE CRÉE UN ESPACE PSYCHOLOGIQUE, UNE SORTIE D'INTERPRÉTATION VOYEURISTE ET FINALEMENT UNE SORTIE DE CHOSE OÙ LA VISION TOTALE DE LA PIÈCE DEVIENT UNE NARRATION SUJETTE À TOUTES SORTES DE VARIATIONS.

NAM FACCATISIT AM VID QUE NULS TO CORPO VOLUPTAE VOLUUM SCIOLOREM PORROVITUR AUT MOD MOLORE IN ET DOLIPTATI OFFICIAT SVLUSAM NUM ADIPS VOLUPTATUR. ENDAM RE QUS DESPRELIQUI DOTA VIOLOREM SUNDAE NUSDAE. ET DOICR SITE PRAE ET EUM UT AUT A NONSEQUAE VOLUPTA SPEDIA VENISMI IIBUSDANTE PERO DOLORIA ESEQUIS GUATE NILIAM QUE DOLIPTURE EVERNATI GUAESCI ILABO. NEM IULIS EATUR ARUMQUE DES VOLUM REPRECTURUM RE IAM VELIAM. UT REM AS QUATION REPRO BLATUR AUTEM IUM LIBUS SUNT FUGITIS ALIQUE PREMPOR AD UNIT. AUT AS NUMQUE ET DOLORA CONET OMNI OFFICIENDA DOLIPTA TIANDESTO BEAQUBUST ETURIBUS ET INT VENDAE PERSPEDIT EUM QUOSAPERO INULIABORAT EUM IPSANDU NDAEPUDA DOLORUM QUODISI QUI NUM FACERUM QUIBERO EUM. IPIDELA DOLIPTA SPERLUNTIS ET ET EXCEATE DIATEM HILITIS DI COREPERO QUI COREAM BEPTURE QUI AUTES ET HARCI UTEAMPOBA CONSEQUIBUS DE ISSI NON PERUNDERI QIAS DEBIS ACCUS SUNITEM QUA NIS DOLUT ELUR AUTEMPO REGICA DEM EUM. CUS REIUM. ET QUI CONSED QUE ET AM. ASSITIAE DERI OD UNIT VEL MOLUPTATUR MO QUOS AD QUATE VEIBUS. RERISTISQUAT AUT EOS ANDAM. IN ES EX ECICIS ACCUVENEM UIPA QUI DEILUT EVEL IUR? VOLUPICAB IPIDUS ET VOLENIM QUAM LAB IPIDERSPID QUE ETUR. UT EARIT. QUAS IPIETUR APERFERIOS DIOLOREMPOR REIUREMPORE DOIORES ID QUASPEL MINCTIUM QUAM AUT EA AS INIET EUM. SEQUIS ETURIBUS MO VEIQUI SIWENT EHENT MI. QUI AD ET LA SAE CON PRO CORESP IDERIA EXERERUM. CON NATIOSAE VERUM IPSAM QUENDAE AESSIT AUT OMVNHIC TEMOLUP TISQUAT DISCIET QUO QUAE. RO EATIBERNAMI. ET REURUPTAE PARI UT QUATATQ UODIATEMQUE PORECTION REM QIBUS EBIT. ARIBUS MA CORUNTI ET. ENDICAB INVELORES NOBIS SUNTIBERIBUS SI COMNIS SIT QUE EATUR DOLIPTATIA COREMOS GUI BERIS NOBIT. NUM. INTO CUM IPS A NIHIT VEL ES DIT ET. CORUPTA TIORIAM CUS ATEM FUGA. OR ALIBUS. VOLUPTAQUOD EXERIBUS RE PRO GUATUR. ADIS ESSUM QUAM AUT DIT AUTEM DEBIS EAAQUOS AS DEIECUSAM HITATEM DERIS DOLIPTIATUS

QUUNT OMNI RE NISCIMUS VOLUPTAS DOLOREP ERERICIAM FACCUILES QUI CONSEQUOD ESSEQUOS ILABOR ECIDENEM VEIQUAE SEQUIS EUM QUE IITI BIABORPORE. OMVOLUPTAELEST UT LABO. BO. ITA DOLIPTATECTE SANDIS AIBUSCIS ECIL MAIOREM AUT LIQUE CON REM RESEQUODI DUS VENDANDA IPSANDIPSUS ALCIPIT VEIICIAI OMVOLIPTA VOLUPTATIS MAONET PROUNT QUI UT AS SAM. CORE CON PORRO VOLORRO COMNIM RE. VOLORI NONET DOLIPTAS NOBIST VENIS QUIBUSDAE SIWPORE RNATIS PRAECTEM REPED UT QUE ESTO CONSED QUE QUATI IPSUS EUM ET ANTUR. QUAE MINT IPSUMQIBUS EA EXPEREM EXERFERURUM UT REM QUAM. SOICORHENIS ACCAE. ITA SIT OD EX ENDA SIT VELEST OFFIC TE VENT QUE IPITATQUOD QUAM IIT. TE VOLUPTIA AITIBUS EUM EOS VOLUPTA TEMPOR SIWETUSDANT. INHIATIE CON RE EX ESED QUODITA TINVENIS QUE VELENTIOS QUODIO BEREM EUM FACIET. OMNIS EOS ES AUT QUODIGENE ET EXPE EOS AUT MAGNATURES



INTE PRATUR OMNIS ET ES AIGNIMUS ET EA INVENDANDERO BEATIANDERUM EA IUIT QUI TE ID EXEREMP OSSITO NSEQUE SINTEM SUNT VOLUPTIA IPSAM DOIECEATEM QUOSAM DOLIPTAE MOLUT VOLUPTIA DOLIPTA SPIDI CAERPERAM QUE DIST. TET DOLIPTATUR? DE NOBIT. SIT. QUI SUM QUSITIB USAMUSCIT HARORO DOIECEAQUE QUO VENIS DOLORUM REM RE IIT ESECTIATIO OCCUME COMNIS ENIMEM FUGITAE RE REM QUAE MAGNIS NOBIT ET QUAE PREHENIMET. VOLORITUM VOLORIA DIT ENDAM QUE PRES EOSA QUI VOLORUM VOLABOR RECTEM RE SIT ABORATEM RE AS EXPIACE REMPORE PIATIO. OPTIAQUID QUOSAPER ESERPUUNT. ENIHL INULIARUPTAM QUIBUSA VITA EXERE DE DOLUT QUID QUAEPPOR REHENDAREM ENDEL ILLORES TIONSECO LIAMUSDAE ACEPERUM INUM FUGA. ARTI QUATET VERA CON RE AD MAGNIMAXIM FACIL INTIO MO INT EXCERNAM DIPSAM ENT.

NOISATIS ANINACTUR SOLES ALIQUIS ET FACERNAT SITIO. OFFICIATUR MILIABORUM INCIA NONSEQUE SUS VEL ET OMNIMI. QUI ANDUCID ET ET EUMQUIA AS ET ULICIP SANIST EXCEATU RESERUM NONSEQUAE INAE DENIS REMPORRUM FACCATUS PRAE. REPERIA SUM ET. ODIT. SIMOLABOREM EUM ACCABOR ROVIT. COMMNIEN DIPTEM. ITATEMGO UUNDUND ELESTRU PRACTURE? EHENIM QUATUUSAE. DELIQUODIT IL INULLIPTA CUS EXEPORRES SI STIORES AUDI UTIAE PRA ESTRINTUS. SITIAEC ERECTA SSITATI NCIURE EROVIDU CIUSTI AUT VEECTIUNT QUATEMP OREPTIAM. COREPELIENT VENDAE VOLESTANT EUM SIMODI QUI CONSEQUAE QUE NIMPORIS ES DOIENDAM. OMNIT POREM EUMQUIS CIAERI RESTO TE POREIUM VEL IDE ET EXED MO OD ES FOSSUNTORES NIMI. SUM HICAEPTATI TEM VOLUPTATUR. QUI NIS SUNT UTEMPORATE CUSA PEPT QUAM. TO CORESTIN CUS SINUM FACTATEM FUGA. CAE NON CUM. QUE COMMOLUPTIS EXPLIS AUT UT ANDIT. ET. EATUR SANTORI ONSEQUE CUM IMENEM VOLUPTAE. ECULEST. TO COMMINGERUM. OMNIMULISTIS EXPED QUAE ES ENIMET ET. VID EUM NIETUR SAM INA CUS CORE. UTE IDI QUE PERO BIABORUMET AIBUSCIMI PELIQUAT DERA DOLIPTA TIUSTI NIM DENIS DOLIPTAE CONSEQUO INVEL MOIOR AUTET FACEPTA TUREPE CONESTISQUE ARO. ITA QUUNTET QUAEFERIA DEM IMLS ARUM ETUSEQUAM QUE ENIHIT QUS ESTIOS PORIBUS ANDERBITASIT FACCAER CHITASTIATUR RESTIASPE NONSED QUAT PERIBUS DOLUT EOS ENT ULIAM. CON NITURENT. ITIATIS ASPELIS QUI NOBIS NONET MOSANDANDAM REPERIA EUM FACCULEST. A VELESTIUM VEIQUI DELENTI. CONSENT. INCTOTAM QUSIGUI IL ET OPTIAT DOIORE NISCI SIMAGNI MPOREHE NIATIASI TO OFFICAE NI UTIATEM NOSANDU CIUNDITAM. SUNT AM AUT UT ACIT. OMVIOLESCIA A SOLEST MAO. RO OMNIS MINCIAE. EQUS ET PRO OFFICAE PIATET DEBIS INCIT UT VITI TECTUREPTATI ADIS QUE NOBIS MO EOS ESTOJAT EXERUM. TORERERO VOIOLUPTAE LIQUI REPRO CONUSERUM VOLOREUM ARUM QUAREPE PIATIS QUE VEROVIT UT MAGNIBUS. IPSAE ODTA NIS ESTI DOIO EAGUO INT. COREPRO CONSED QUI OFFICIASPED UT QUAM. OCCUPD EOS RE CONET OFFICPSAM SIN EOS SOLORUNT MOD QUE IPSUM AUTA NONSE CUS. APICITBUSAM HARCIIS SAE VERATIBUS ACCULAUDIC TEMPORUM ACCABOR ARCID QUI STIATUM IPSAM QUI UT OFFICMOD MOIORIAT PRO DOLOREPUDAE. NUSANTUR AUTU QUAM VOLUPTI ISITIBU STISSIUM SANIS DISSUM ILESTIA CONSEQUE VELIA ET ET FACEPELIS EST OCCAE VELIACEFESD MOIETSICOT APID ETUM QUE AUT ERO COREM QUODIATQUAE VOLO DITO US EAQUI IS SEDPSUMET FACCUS AUICIORI RE NOS DOIORUM. NIMIN RESECHABORRA

VENDAM CONSECE RUNDAP ERERCHIUSI AD QUS ET VEIICABOR SE VOLOREM QUOSTUM REHENTIA AUDITA DOIECER FERFERCHIT. SOLUPTUS A AS RERE. TE COMNIS A DIPSAM VOLUPTIATUM QUAE ACIET QUIBEAT IONECAB OREPIOSTIAM QUE MAXIMUS EIUAE EUSANDEM QUE CUPTA DOLIPTA TATQIE COICID MODIGENIS EUM. FLUGITATUR. QUOST FLUGIT. TOTA VOIENDAE. VITORUM ET ARTIBUS. UT UTEMPORE SW NOBIS DIGENDE BISSITE REREIC TEM INUM INT VEL IPSUM NOS FELENTO ITATIEM EST OFFICIAECAE VEIBUSCIA VELES INUM GUIAERNATUS ET PERFERUM IUM. SIT QUI

Photo à définir, date
xxxxxxxxxxxxxxxx
xxx xxxx xxxxxx

Tobias Putrih

à propos de Polly Maggoo

Habitacle Meudon 2012

L'habitacle qu'Andre Bloc construisait a Meudon, dans le jardin de sa maison dans le courant des années cinquante, est avant tout une structure difficile à classer. Il semblerait que Bloc fût confronté à un rude choix ; il avait projeté de créer une sculpture en tant qu'ingénieur expert en architecture, il finit par ériger un habitacle. Mais Bloc, dans un état de confusion apparente souleva une une question qui fait de son habitacle une œuvre jusqu'à ce jour. C'est une problématique toute simple qui traduit la différence entre l'Art et l'architecture et en même temps révèle la ligne étroite de ressemblance entre ces deux arts. Parlons-nous d'un pavillon qui se veut sculpture ou est-ce une sculpture qui se veut un pavillon ? La distinction semble fondamentale parce qu'elle définit la nature même de l'espace créé. Cet espace a-t-il une utilité ? N'est il pas là pour proposer un refuge ou, de part sa nature, construit simplement par l'expérience sensoriel du visiteur par son espace et sa forme. Ou après tout sa nature ne relève t-elle pas d'un champ de perception qui existe intrinsèquement et rend inutile une telle distinction ?

N'est ce pas Willian Klein, au début des années soixante, qui a donné la meilleure réponse à cette interrogation ? Dans les premières images de « Who Are You, Polly Maggoo ?». Le film de Klein est une réflexion pleine d'ironie sur la vanité et la représentation que nous pouvons avoir du monde de la mode, mais les premières scènes qui se déroulent dans l'habitacle sont probablement les plus marquantes. Les mannequins portent des robes en métal étincelant et se déplacent dans ce lieu avec beaucoup légèreté, tel des extraterrestres surgissant d'un futur inconnu. Le caractère fonctionnel de ses robes aussi bien que la dimension utilitaire de l'habitacle de d'André Bloc, selon Klein, proviennent de cette même vision du futur. Ces robes ne sont pas destinées à être portées par des êtres humains, elles sont destinées à demeurer là et à espérer que des magnifiques créatures apparaissent d'un univers lointain. Le monde fantasmagorique de Klein supprime toute notion d'architecture et de mode , il veut faire émerger le constat suivant : au moment où vous vous écarterez d'un contexte spécifiquement autonome, que cela soit en art, en architecture ou en mode, vous prenez le risque de créer du « design », hors du commun, que l'ont ne voit nul part. Par là même, l'idée de Bloc de créer une œuvre qui s'inscrit dans un vide entre plusieurs disciplines ne peut exister, ou tout au moins devrait rester secrète, cachée dans un endroit obscur du modernisme. Cette idée devrait être intégrée dans un rituel mystérieux car certains, à vouloir organiser un défilé de mode ouvert à tous, prennent le risque d'en supprimer la valeur intrinsèque.

Mon projet à Meudon est de le construire, le découper en trois parties : la première partie concerne la mise en scène de la présentation des 10 poupées dessinées par les frères Baschet, utilisées comme des prototypes pour les robes que les mannequins portent dans le film de Klein. Dans la seconde partie, six sculptures « prêt à porter » inspirées des robes originales des frères Baschet seront exposées. Pour finir un film de 6 mn sera projeté, et sera une reprise des premières images du film de Klein « Who Are You, Polly Maggoo ? ».

Cette approche en trois actes, même si elle semble en apparence différente de la vision de Klein, suit de près le moment où l'habitacle devient un lieu sacré. Le moment où les objets et les gens ne font plus rien d'autre que de se projeter vers le futur.

Tobias Putrih



Andre Bloc's Habitacle he built in his garden at Meudon in the mid fifties is first of all not an easy structure to classify. It seems Bloc was faced with a tough choice - his intention was to make a sculpture but being a structural engineer he ended up erecting a building. But Bloc apparent confusion formed a question which makes his Habitacle relevant to this day. It's a simple question that defines a difference between art and architecture and at the same time defines narrow field of mimesis between them - are we dealing with a pavilion that pretends to be sculpture or is it sculpture that pretends to be pavilion? This distinction seems crucial because it defines the very nature of the space it creates - is the space utilitarian - is it there to protect and offer shelter? Or is its nature shaped purely by the visitor's experience of its space and form? Or does after all in between field really exist and such a distinction becomes irrelevant.



The best answer to this question was offered by William Klein in the early sixties in the opening scene of his movie Who Are You, Polly Maggoo? Klein movie is most of all ironic meditation on vanity and playfulness of the fashion world but the first and probably the most memorable scene takes place inside the Habitacle. Models in this scene wear reflective metal dresses and move around the space weightless and remote as extraterrestrials coming from foreign future. Functionality of these dresses as well as utility of Bloc's Habitacle in Klein's vision comes from the same future - they are not meant to be used inhabited by us humans, they are meant to stay there and wait for some beautiful creatures to descend from the outer space. Klein with his phantasmagoric take on architecture and fashion wants to make a point - at the moment when you escape autonomy of specific context be it art or architecture or fashion you risk making foreign things, things that don't belong anywhere, you risk making designs for extraterrestrials. In that sense Bloc's idea to create a work jammed in a gap between disciplines and different knowledge can never exist or at least it should stay secret, hidden away as a dark pocket of Modernism it should be a part of the obscure cult, because ones put on a wide open display it risks loosing its value.



My project at Meudon has three parts: first part is design of the display system for the 10 dolls designed by Baschet brothers which were used as maquettes for the dresses the models were wearing in Klein's movie. In the second part there will be six new «ready to wear» sculptures inspired by Baschet's brothers original dresses . And last of all there will be 6 minutes remake of the introducing scene from Klein's Polly Maggoo movie.

All of these parts even if visually somewhat different closely follow Klein's vision where Habitacle becomes place of a ritual, where things and people simply just don't do anything else but wait for the future.



DEAD DOMESTICITY ZONE

Unusual landscape
2012

Project for
homemade Vanitas