

34

LE JOURNAL
DE LA GALERIE
NATALIE SEROUSSI
RUE
DE SEINE

2012 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, revivre ses performances 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 ces espaces découpés et réinventés, le cerveau, petit à petit, recompose ce que l'œil perçoit. Comme *Alice* de Lewis Carroll nous voyageons dans l'anarchitecte que Gordon a réalisée.

La galerie présente neuf photographies de quatre œuvres réalisées, *Day's End*, *Conical Intersect*, *Office Baroque* et *Circus-Caribbean Orange*.

S'édifie un dialogue entre Didier Faustino et Gordon Matta-Clark, deux architectes passionnés par la relation du corps à l'environnement, de l'architecture en mouvement. Didier Faustino intervient alors dans la mise en espace de cette exposition avant de repenser les volumes de la galerie.

À Meudon, Tobias Putrih, doté de la même ironie, de la même vision futuriste que William Klein, se confronte à

l'Habitacle d'André Bloc. Le projet initial 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 1966. Tobias crée des distorsions dans les formes et dans l'espace, imagine de nouvelles robes en aluminium, des armures de métal, qui réfléchissent et captent l'espace et la lumière. Il nous raconte une aventure surréaliste - filmée avec son équipe venue de Slovénie - de personnages statiques, animés par l'énergie de la lumière.

Notre exposition à la FIAC, « Cabinet », rassemble des œuvres du début du XX^e siècle, Dada et Surréalistes. Fernand Léger côtoie Giorgio De Chirico, Hannah Höch flirte avec Max Ernst, les nus de Hans Bellmer se confrontent à ceux de Salvador Dali, accompagnés de Suzanne Duchamp, Jean Crotti, André Masson, Victor Brauner, Sophie Tauber Arp et Arthur Segal.

Ce rendez-vous d'artistes est animé par deux pianos de 3 et 6 notes, la performance « Piano Duetto » de Tal Isaac Hadad inspirée des *Musica Ricercata* de Ligeti.

N.S.

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 re-living its performances 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 travel – as if Lewis Carroll's Alice – into Gordon's anarchitecture. The gallery is displaying 9 photographs from four projects: Day's End, Conical Intersect, Office Baroque, and Circus-Caribbean Orange.

A dialogue begins between two architects who are both passionate about the relationship of the body to the environment, and about architecture in movement. Didier Faustino intervenes in the staging of this exhibition, before he would rethink the gallery space.

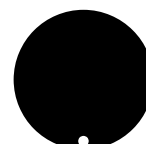
In Meudon, Tobias Putrih, possessing the same irony and futuristic vision of William Klein, wants to confront the André Bloc's 'Habitacle'. The first project was to present the prototype dresses of the Baschet brothers for William Klein's film "Who are you Polly Maggoo?" filmed in the Habitacle in

1966. Tobias creates distortions in shapes and in space, imagines new dresses from aluminium, as well as metal armour, which reflected and captured the space and light. He tells us a surreal story - filmed by his Slovenian team - with static characters animated by the energy of light.

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

This appointment of artists is animated by 2 pianos of 3 and 6 notes, the performance "Piano Duetto" by Tal Isaac Hadad, inspired by Ligeti's Musica Ricercata.

N.S.





FERNAND LÉGER
Les Acrobates, vers 1919
mine de plomb sur papier
39,5 x 32,7 cm



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



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

SOPHIE TAUERBER-ARP
Composition, 1926
gouache sur papier
35 x 26 cm



SOPHIE TAUERBER-ARP
Composition verticale-horizontale,
1916
gouache sur papier
35,5 x 31 cm



SOPHIE TAUERBER-ARP
Tâches quadrangulaires, 1920
gouache et mine de plomb sur papier
26,5 x 35 cm



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



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



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



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



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



Cabinet

18 au 21 octobre 2012
Grand Palais stand C 22



FERNAND LÉGER
Étude pour « Femme à genoux », 1921
mine de plomb sur papier
37,5 x 26 cm

FERNAND LÉGER
Femme tenant une boule, circa 1926
mine de plomb sur papier
27 x 21 cm



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

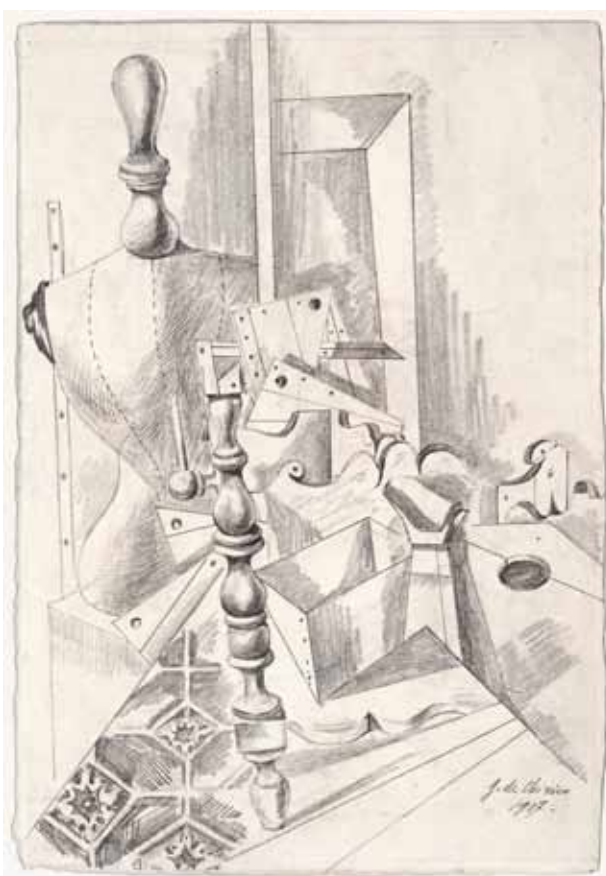
FERNAND LÉGER
Étude pour l'escalier, 1920
lavis et encre de Chine sur papier
35,5 x 29 cm



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



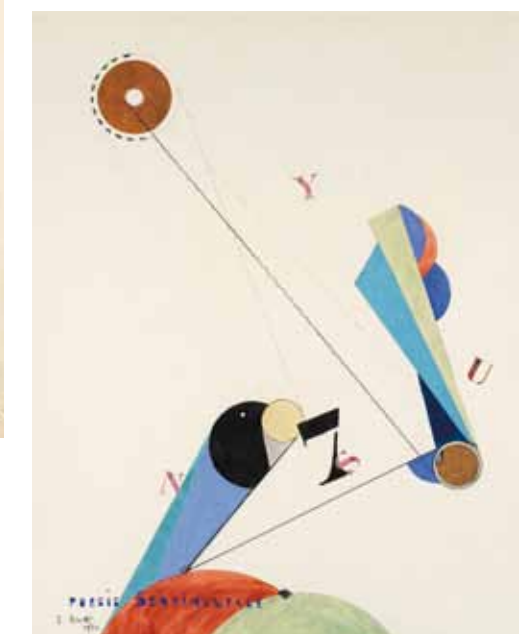
GIORGIO DE CHIRICO
Composition métaphysique, 1917
mine de plomb sur papier
32 x 20 cm



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



HANS BELLMER
Étude pour *Histoire de l'Œil*, vers 1946
crayon et rehauts de gouache sur papier
26,5 x 20,7 cm

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

HANS BELLMER
Étude pour "la bicyclette",
Histoire de l'Œil, vers 1946
crayon sur papier
20,5 x 14,5 cm



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

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



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

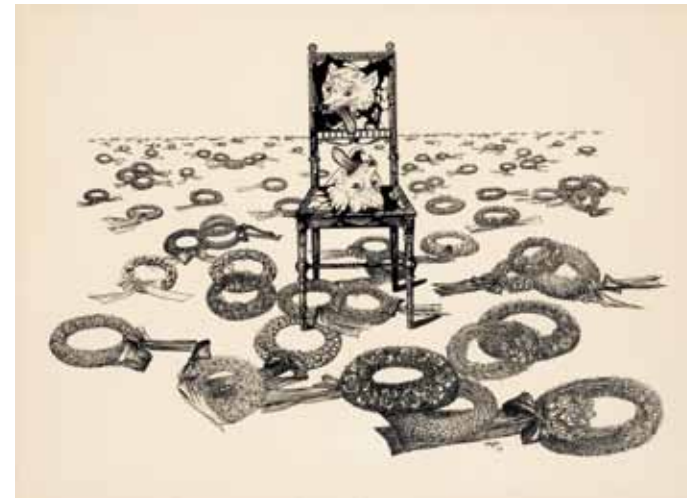


ANDRÉ MASSON
Female Constellations II, 1942
gouache sur papier bleu
24,4 x 28,4 cm



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

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



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



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

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



HANNAH HÖCH
Portrait de Gerhard Hauptmann, 1919
photo collage
18,5 x 15 cm



HANNAH HÖCH
Aus der Sammlung: Aus einem Ethnographischen Museum Nr. IX., 1929
collage et aquarelle sur papier
27,5 x 19 cm



JINDRINCH STYRSKY
Sen O Flyback II, 1940
encre de Chine sur papier
30 x 41 cm

TAL ISAAC HADAD
«PIANO DUETTO»
Fiac 2012

Performance (30 min) - 3 représentations
Présentée par Natalie Seroussi, Paris
Réalisation: Guillaume Durambur

Vendredi 19, 21h
Samedi 20, 19h
Dimanche 21, 19h

Interventions

photographies de Gordon Matta-Clark

vues par Didier Faustino

19 octobre - 19 décembre 2012

à la Galerie

JE CHERCHE LA FAÇON LA PLUS SIMPLE DE CRÉER QUELQUE CHOSE DE COMPLEXE SANS DEVOIR CONSTRUIRE OU AJOUTER QUOI QUE CE SOIT.

I AM LOOKING FOR THE SIMPLEST WAY TO CREATE COMPLEXITY, WITHOUT HAVING TO MAKE OR BUILD ANYTHING.

LE BÂTIMENT RESSEMBLE À UN OBJET, LE DÉCOUPER ME PERMET DE LE MANIPULER.

THE CUT MAKES THE BUILDING INTO A MANIPULATED THING, LIKE AN OBJECT, THOUGH IT'S MUCH THE IDEA OF A CUT AS THE FUNCTIONAL CONSTRUCT THAT INTERESTS ME.

À PROPOS 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.

ABOUT ANARCHITECTURE: WE WERE THINKING MORE ABOUT METAPHORIC VOIDS, GAPS, LEFT-OVER SPACES, PLACES THAT WERE NOT DEVELOPED.

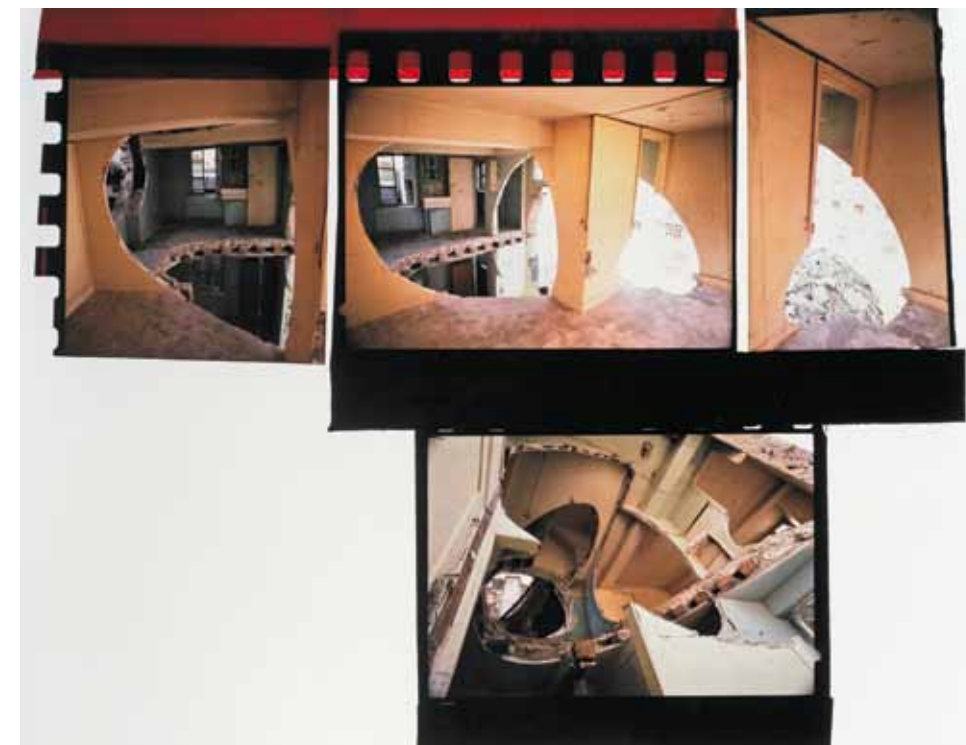
JE PRÉFÈRE M'APPUYER SUR L'ARCHITECTURE POUR FAIRE DES SCULPTURES. IL Y A TOUJOURS EU DANS MON TRAVAIL UNE RELATION ÉTROITE ENTRE SCULPTURE ET ARCHITECTURE: L'UNE A MAINTENANT PRIS LE PAS SUR L'AUTRE PLUTÔT QU'ELLE NE LUI

SERT DE SUPPORT.

IT'S NOT ABOUT USING SCULPTURAL IDEAS ON ARCHITECTURE, IT'S MORE LIKE MAKING SCULPTURE THROUGH IT. SO IT SEEMS THERE'S ALWAYS BEEN A CONSTANT RELATIONSHIP IN MY WORK BETWEEN ARCHITECTURE AND SCULPTURE, AND NOW ONE HAS TAKEN OVER THE OTHER, RATHER THAN ONE HAVING TO DO WITH BUILDING THE OTHER.

DE TOUTE ÉVIDENCE, JE ME SOUCIE GRANDEMENT DE LA LUMIÈRE ET SI JE DEVAIS RÉALISER, DISONS, UNE DIZAINE D'ŒUVRES À L'AVENIR, LA PLUPART DE CES ŒUVRES ENTRETIENDRAIENT UN RAPPORT TRÈS ÉTROIT AVEC LA LUMIÈRE.

Office Baroque, 1977
cibachrome
76 x 101 cm



Conical intersect, 1975
cibachrome
76,3 x 101,5 cm

CERTAINLY LIGHT IS A VERY REAL ISSUE AND IN ANY CASE - LET'S SAY I WERE TO DO TEN PIECES IN THE FUTURE - I'M SURE, THAT THOSE TEN, SOME BIG POURCENTAGE WOULD BE INVOLVED WITH LIGHT.

JE M'INTÉRESSE PARTICULIÈREMENT À LA GÉOMÉTRIE, PARCE QUE C'EST UNE DES SEULES CHOSSES QUI

ORDONNE L'ESPACE DE MANIÈRE À GÉNÉRER DES FORMES. IL S'AGIT D'UNE PROGRESSION GÉOMÉTRIQUE, UNE PROGRESSION DE LA LIGNE AU PLAN, DU PLAN AU VOLUME, DU VOLUME À QUELQUE CHOSE QUI LE DÉPASSE ET QUE J'APPELLERAI LE VOLUME DYNAMIQUE.

GEOMETRY BECOMES THE ISSUE BECAUSE THERE REALLY ISN'T ANYTHING ELSE THAT IS ORDERED SPECIALLY TO GENERATE FORMS OR SO FORTH. AS SOON AS YOU DEAL WITH LINES, THE WHOLE PROGRESSION OF LINES IS GEOMETRIC PROGRESSION; A PROGRESSION FROM LINE TO PLANE, TO VARIOUS KINDS OF PLANES TO VOLUMES TO SOMETHING BEYOND THE VOLUME, WHICH IS SORT OF 'DYNAMIC VOLUME'.

CE BÂTIMENT EST UNE ORANGE DES CARAÏBES, OU UN CIRQUE D'HIVER. TOUT LE MONDE SAIT QUE LES CIRQUES DESCENDENT VERS LE SUD L'HIVER. C'EST UN CIRQUE PARCE QU'IL MONTE UN

Circus-Caribbean Orange, 1978
cibachrome
102 x 76 cm

DÉCOR POUR LES GENS, IL CONSTRUIT UNE SCÈNE À PARTIR DE PRESQUE RIEN. CETTE IDÉE DE CIRQUE ME PERMET, À MA FAÇON TOUTE DYSLEXIQUE, DE PARLER D'UN CERCLE OÙ L'ON POURRAIT ÉVOLUER. ELLE OFFRE AUX GENS UNE SORTE DE SCÈNE CIRCULAIRE QU'ILS PEUVENT REGARDER, SUR LAQUELLE ILS PEUVENT SE DÉPLACER.

THIS IS A CARIBBEAN ORANGE - OR A WINTER CIRCUS.

EVERYBODY KNOWS THAT CIRCUSES GO SOUTH IN THE WINTER. IT'S A CIRCUS BECAUSE IT SETS A STAGE FOR PEOPLE, SETS A KIND OF STAGE FROM THE GROUND UP. AND THAT IDEA ALLOWS ME, IN MY OWN DYSLEXIC MANNER, TO TALK ABOUT A CIRCLE IN WHICH YOU CAN OPERATE. IT OFFERS PEOPLE A KIND OF CIRCULAR SCENIC SPACE IN WHICH THEY CAN MOVE.

CE QUE J'AIMERAIS VRAIMENT EXPRIMER, GRÂCE À 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 TÊNUE ENTRE LE VIDE ET LA SURFACE. LE VIDE PERMET DE PERCEVOIR DIVERS ÉLÉMENTS DE MANIÈRE MOBILE, DYNAMIQUE.

THE THING I WOULD REALLY LIKE TO EXPRESS BY THAT WAY OF WORKING IS THE IDEA OF TRANSFORMING THIS STATIC, ENCLOSED CONDITION OF ARCHITECTURE ON A VERY MUNDANE LEVEL INTO THIS KIND OF ARCHITECTURE WHICH INCORPORATES THIS SORT OF ANIMATED GEOMETRY OR THIS ANIMATED, TENUOUS RELATIONSHIP BETWEEN VOID AND SURFACE. AND ALSO THE VOID - THE REASON FOR THE VOID IS SO THAT THE INGREDIENTS CAN BE SEEN IN A MOVING WAY - IN A DYNAMIC WAY.

MON DISCOURS POLITIQUE ET SOCIAL SE NOURRIT DES CRITIQUES VIOLENTES QUE J'AI ESSUYÉES CES TROIS OU QUATRE DERNIÈRES ANNÉES, DE LA PART D'INDIVIDUS QUI PENSENT QUE JE VIOLE LA SAINTÉTÉ DE CERTAINS TYPES D'ESPACE DOMESTIQUE.

MY POLITICAL OR SOCIALLY ORIENTED DIALOGUE, IS BASED ON A NOW THREE- OR FOUR-YEAR HISTORY OF VERY HEAVY FLAK FROM PEOPLE WHO THINK THAT WHAT I'M DOING IS EXPLOITING THE SANCTITY OF A CERTAIN KIND OF DOMESTIC SPACE.

JE PENSE PLUTÔT QUE LA POPULATION AMÉRICAINE N'EST PAS POLITISÉE.

I THINK THE AMERICAN POPULATION IS NOT POLITICAL.

LE PROJET MENÉ À BEAUBOURG, CONICAL INTERSECT, ÉTAIT UNE MERVEILLE DE CHANCE ET DE SYNCHRONISATION. LE SITE, AUX 27-29 RUE BEAUBOURG, CONSISTAIT EN DEUX MODESTES MAISONS DE VILLE CONSTRUITES EN 1699 POUR LES LEUSEVILLE: UNE POUR MONSIEUR, L'AUTRE POUR MADAME. CETTE ŒUVRE ÉTAIT INTÉRESSANTE COMME UN CONTREPOIDS NON MONUMENTAL À LA STRUCTURE GRANDIOSE, EN FORME DE PONT, DU CENTRE SITUÉ JUSTE DERRIÈRE. PENDANT DEUX SEMAINES, DANS LA POUSSIÈRE DE PLÂTRE, LES GENS NOUS ONT REGARDÉ MESURER, DÉCOUPER ET RETIRER LES DÉBRIS D'UN CÔNE ÉVIDÉ ET TRONQUÉ. LA BASE DU CÔNE ÉTAIT UN CERCLE DE 4 M DE DIAMÈTRE DÉCOUPÉ DANS LE MUR NORD. L'AXE CENTRAL FORMAIT UN

ANGLE D'ENVIRON 45° AVEC LA RUE EN DESSOUS. TANDIS QUE LE CÔNE DIMINUAIT EN CIRCONFÉRENCE, IL S'ÉLEVAIT EN SPIRALE À TRAVERS LES MURS, LES

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

PLANCHERS, ET LE TOIT DE LA MAISON VOISINE. CETTE FORME ÉVIDÉE ÉTAIT DEVENUE "SON ET LUMIÈRE" POUR LES PASSANTS ET OFFRAIT AUX LOCATAIRES UNE NOUVELLE NORME EXTRAVAGANTE DE SOLEIL ET D'AÉRATION.

Conical intersect, 1975
cibachrome
101,5 x 76 cm



Office Baroque, 1977
cibachrome
75,9 x 101,1 cm



FOR TWO WEEKS, STANDING IN THE DUST FROM PLASTER, PEOPLE WATCHED US MEASURE, CUT AND REMOVE THE DEBRIS OF A HOLLOW AND TRUNCATED CONE. THE BASE OF THE CONE WAS A CIRCLE 4M IN DIAMETER, CUT IN THE NORTH WALL. THE CENTRAL AXIS FORMED AN ANGLE OF APPROXIMATELY 45° TO THE STREET BELOW. AS THE CONE DECREASED IN CIRCUMFERENCE, IT SPIRALLED THROUGH WALLS, FLOORS, AND THE ROOF OF THE NEIGHBOURING HOUSE. THIS HOLLOW FORM BECAME "SOUND AND LIGHT" FOR PASSERSBY, AND OFFERED TENANTS A NEW AND EXTRAVAGANT MEANS OF GETTING FOR SUNLIGHT AND VENTILATION.

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

I FIND IT INCREDIBLE TO BE ABLE TO MAKE A BUILDING SPEAK. 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.

I THINK OF THE PLANS LIKE THROWING A BALL IN SPACE AND BEING ABLE TO PASS THROUGH SURFACES. IT'S BASICALLY MENTAL PROJECTIONS OR PROJECTILES, AND YOU SPEND ALL THAT GRIMY TIME TRYING TO REALIZE THEM.

DAN GRAHAM PARLAIT DU TRAVAIL DE MATTA-CLARK COMME D'UN CUBISME À L'ENVERS (...) AFIN DE RETRANCHER DES ÉLÉMENTS DU MONDE RÉEL ET CRÉER UNE SCULPTURE.

DAN GRAHAM REFERRED TO MATTA-CLARK'S WORK AS REVERSED CUBISM (...) CUTTING OUT AND ELIMINATING ELEMENTS FROM THE REAL WORLD IN ORDER TO MAKE A 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 CŒIL NOUS DONNE BIEN PLUS D'INFORMATIONS QUE L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE NE POURRAIT JAMAIS NOUS DONNER.

THERE IS COLLAGE AND MOUNTING. I LIKE VERY MUCH THE IDEA OF BREAKING - THE SAME WAY I CUT UP BUILDINGS. I LIKE THE IDEA THAT THE SACRED PHOTOFRAMING PROCESS IS EQUALLY 'VIOLABLE'... WITH THE EYE'S PERIPHERAL FIELD OF VISION, ANY SLIGHT MOVEMENT OF THE HEAD WOULD GIVE US MORE INFORMATION THAN THE CAMERA EVER HAD.

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

I CREATE A PSYCHOLOGICAL SPACE, A SORT OF VOYEURISTIC INTERPRETATION, AND THEN FINALLY SOME SORT OF THING WHERE THE WHOLE LOOKING AT THE PIECE BEING MADE AND HAVING BEEN FINISHED BECOMES A KIND OF NARRATIVE WHICH IS SUBJECT TO ALL KINDS OF VARIATIONS.

C'EST TOUT LE LIEU, TOUS LES ACTES, QUI FONT EXISTER L'ÉVÉNEMENT QUI

I FEEL THAT MY WORK IS CONNECTED TO THE PERFORMANCE AS A THEATRICAL FORM, BOTH IN MY ARTISTIC ACTIVITY AND THE CHANGES CARRIED OUT TO THE BUILDING STRUCTURE. I ALSO ADD A GESTURE THAT IS METAPHORICAL, SCULPTURAL AND SOCIAL.

JE CROIS QU'IL FAUDRA AJOUTER OFFICE BAROQUE A LA LISTE DES ŒUVRES ÉSOTÉRIQUES ET SECRÈTES QUI COMPOSENT L'HISTOIRE DES PROJETS INACCESSIBLES.

I THINK THAT OFFICE BAROQUE SHOULD BE ADDED TO THE LIST OF SECRET AND

CONSTITUE L'ŒUVRE. ALL OF THE ENVIRONMENT AND ALL OF THE ACTIONS ARE WHAT DEFINES THE EVENT, WHICH CONSTITUTES THE WORK. JE M'EXPRIME CONTRE DE MULTIPLES ASPECTS DE LA CONDITION SOCIALE: J'OUVRE DES ESPACES CLOS. I SPEAK OUT AGAINST MULTIPLE ASPECTS OF SOCIAL CIRCUMSTANCES. I OPEN CONFINED SPACES. JE M'ÉLÈVE CONTRE UNE SITUATION DE MOINS EN MOINS SUPPORTABLE OÙ TRIOMPHE LE REPLI SUR SOI, LA PROPRIÉTÉ PRIVÉE ET L'ISOLEMENT. I PROTEST AGAINST SITUATIONS THAT ARE LESS AND LESS ACCEPTABLE, WHERE WITHDRAWAL, PRIVATE PROPERTY AND ISOLATION ALL TRIUMPH. 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.

THE DIALECTIC IS BASED ON MY DUAL TENDENCY OF SEEKING THE CENTRE OF A STRUCTURE AND REMOVING PARTS OF IT (BY MAKING CUTS TO THE HEART OF THE STRUCTURE). THIS IS ALSO WHAT HIGHLIGHTS THE SOCIAL DIMENSION IN MY WORK - I FOCUS ON THE CENTRAL VOID, OR GAP.

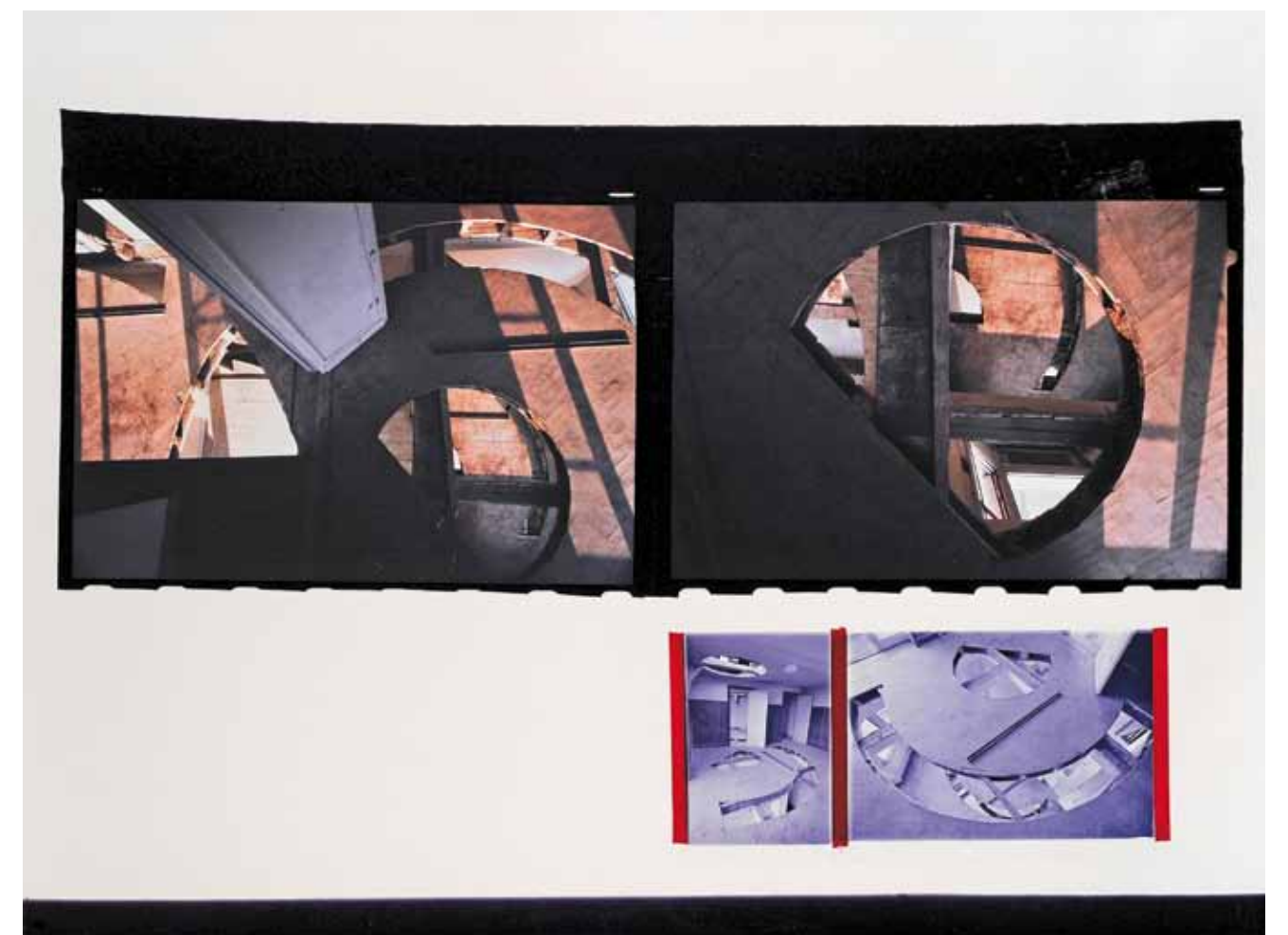
LA DIFFÉRENCE ENTRE L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE CONSISTE DANS LA PRÉSENCE OU NON DE LA PLOMBERIE. THE DIFFERENCE BETWEEN ARCHITECTURE AND SCULPTURE IS THE PRESENCE, OR ABSENCE, OF PLUMBING. PERTURBER LES CONVENTIONS EST LE LIEN SPIRITUEL ET FONDAMENTAL QUI ME LIE À DADA.

THE DISRUPTION OF CONVENTION IS THE FUNDAMENTAL AND SPIRITUAL LINK THAT ASSOCIATES ME WITH 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.

I LIKE TO THINK OF WORKS AS IF THEY ARE INVERTED QUESTIONS, WHICH PROPOSE WAYS TO RETHINK WHAT ALREADY EXISTS.

Office Baroque, 1977
cibachrome
76,2 x 101,6 cm



THE PROJECT IN BEAUBOURG, CONICAL INTERSECT, WAS A MARVEL OF LUCK AND TIMING. THE SITE AT 27-29 RUE

STRUCTURE, WHICH WAS SHAPED LIKE A BRIDGE, OF THE CENTRE JUST BEHIND.

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 SORTE DE THÉÂTRE DE RUE, ET OFFICE BAROQUE EST UNE PROMENADE À TRAVERS DES ARABESQUES PANORAMIQUES. JE NE PEUX PAS DISTINGUER

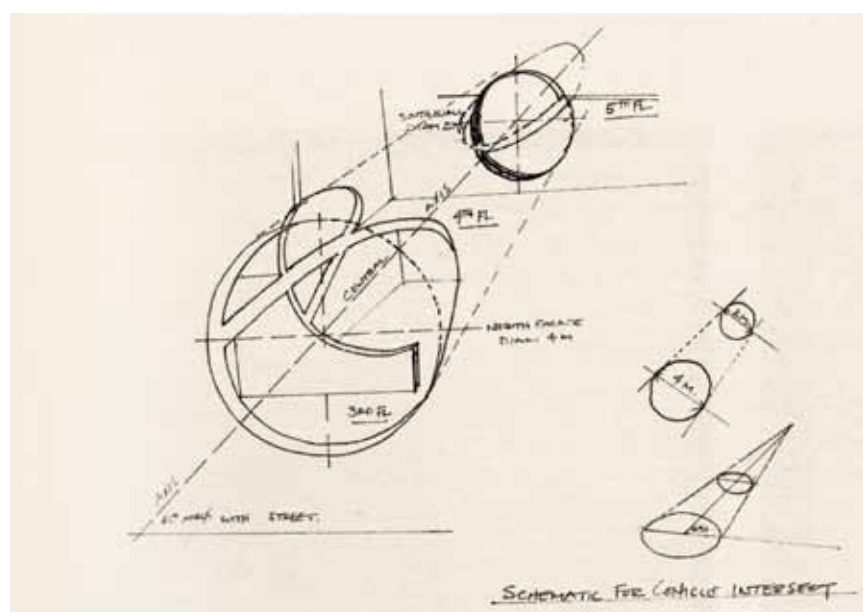


Schéma pour Conical Intersect, 1975 stylo noir et graphite sur papier © Estate of Gordon Matta-Clark

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.

I SPLIT SPLITTING, I ONLY SHOT A NINTH OF BINGO EACH TIME; I OPENED EMBARCADÈRE 52 TO THE ELEMENTS, AND TO THE PEOPLE FOR DAY'S END. AT THE SAME TIME AS CONICAL INTERSECT I WAS DOING A KIND OF STREET THEATRE, AND OFFICE BAROQUE IS A STROLL THROUGH PANORAMIC ARABESQUES. I CANNOT DISTINGUISH THE WORK ITSELF FROM ITS CREATION. IT IS INTIMATELY

LINKED: THE WORK IS CONCEIVED AS A KIND OF THEATRE WHERE MY WORK AND STRUCTURAL CHANGES TO THE BUILDING BECOME THE PERFORMANCE. I AM RATHER FREE IN MY INTERPRETATION OF MOVEMENT AS A GESTURE – A GESTURE THAT IS METAPHORICAL, SCULPTURAL AND SOCIAL – WHEN CREATING THEATRE FOR A CONTINGENT AUDIENCE. PASSERSBY SEE IT AS WORK IN PROGRESS, WITH THE SITE SERVING AS A STAGE FOR THE PEDESTRIANS ABSORBED IN THEIR WALK AROUND IT.

JE M'ANCRE DANS LA STRUCTURE PLUTÔT QUE JE NE L'UTILISE.

I AM NOT USING THE STRUCTURE, I ANCHOR MYSELF IN IT.

MON TRAVAIL OUVRE UNE CONFRONTATION PHYSIQUE ET BRUTALE, MAIS AUSSI SOCIALE. MÊME AVEC DES OUTILS ÉLECTRIQUES ET QUELQUES PERSONNES POUR VOUS AIDER, S'ATTAQUER À UN BÂTIMENT ENTIER EST QUELQUE CHOSE D'AUSSI ARDU QUE N'IMPORTE QUELLE DANSE OU SPORT COLLECTIF. CETTE DIMENSION PHYSIQUE OFFRE PEUT-ÊTRE LA LECTURE LA PLUS SIMPLE DE MON TRAVAIL. LA PREMIÈRE CHOSE QUE LES GENS REMARQUENT, C'EST QUE VIOLENCE A ÉTÉ FAITE. ENSUITE, CETTE VIOLENCE SE TRANSFORME EN UN ORDRE VISUEL ET, J'ESPÈRE, EN UNE PRISE DE CONSCIENCE ACCRUE. ON S'APERÇOIT QUE LA LUMIÈRE PÉNÈTRE DANS DES LIEUX RESTÉS SOMBRES JUSQU'ALORS. ON REMARQUE DES ANGLES ET DES PROFONDEURS QUI AURAIENT DÛ RESTER CACHÉS. ON PEUT SE DÉPLACER DANS DES ZONES AUPARAVANT INACCESSIBLES. J'ESPÈRE QUE LE DYNAMISME DE CETTE ACTION POURRA ÊTRE COMPRIS COMME UN VOCABULAIRE NOUVEAU AVEC



Day's End, 1975 cibachrome 96,2 x 102,9 cm

LEQUEL INTERROGER UN ENVIRONNEMENT STATIQUE ET INERTE.

MY WORK CREATES A CONFRONTATION THAT IS PHYSICAL AND BRUTAL, BUT ALSO SOCIAL. EVEN WITH POWER TOOLS AND A FEW PEOPLE TO HELP YOU, TACKLING AN ENTIRE BUILDING IS AS DIFFICULT AS ANY DANCE OR SPORT. THIS PHYSICAL DIMENSION IS PERHAPS THE EASIEST WAY TO READ MY WORK. THE FIRST THING THAT PEOPLE NOTICE IS THAT VIOLENCE HAS TAKEN PLACE. THIS VIOLENCE THEN TRANSFORMS INTO VISUAL ORDER AND THEN, I HOPE, A SENSE OF HEIGHTENED AWARENESS.

WE REALISE THAT LIGHT ENTERS PLACES THAT WERE HITHERTO IN THE DARK. WE OBSERVE ANGLES AND DEPTHS THAT SHOULD HAVE REMAINED HIDDEN. YOU CAN MOVE INTO PREVIOUSLY INACCESSIBLE AREAS. I HOPE THAT THE MOMENTUM OF THIS ACTION CAN BE UNDERSTOOD AS A NEW VOCABULARY WITH WHICH TO EXAMINE A STATIC AND INERT ENVIRONMENT.

EXTRAITS DE :

Gordon Matta-Clark. Entretiens, Éditions Litanie, Paris, 2011
Gordon Matta-Clark, Catalogue d'exposition, IVAM Valencia, Musée Cantini Marseille, Serpentine Gallery London, 1993

Marc Petitjean à propos de Conical Intersect

Il y avait un personnage qui s'appelait Gaston chargé de la destruction de tout le pâté de maison. Avec une grue, une boule, 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.

N.S. — Avez vous discuté avec Gordon du côté éphémère de ses interventions ?

M.P. — 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, il avait déjà cette idée du cône. Je lui ai parlé de cet immeuble désaffecté près de chez moi, rue Beaubourg, que je photographiais depuis longtemps. Préoccupé par l'histoire du quartier des halles, ça l'a intéressé. Je rentrais dans cet immeuble muré par un petit trou et j'avais fait plein de photos du bâtiment abandonné. Il n'y avait plus rien, juste une très belle lumière qui éclairait la poussière, les petits morceaux de cailloux et un escalier récupéré par la suite par le musée des Arts Décoratifs. Il fallait monter par là pour accéder aux appartements.

— 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, un peu désaxé ; il me le montrait avec ses mains, c'était enthousiasmant. Le voir tirer les fils pour faire l'axe du cône et ses bords était fascinant. Il traçait d'abord un 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 comment pouvait-il 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 tommettes... toucher cette matière, la travailler, cela devait être émouvant, c'est ce rapport là entre sa vision et la réalité du matériel qui l'intéressait.

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

— 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. Il y avait un soi disant plan de relogement mais c'était vrai surtout pour les boutiques, les autres étaient très mal indemnisés. Il y avait beaucoup de gens un peu illégaux, qui squattaient. Des associations luttèrent pour la protection de ces habitants qui devaient penser 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. C'étaient justement les intérieurs qui intéressaient Gordon et l'histoire de ces gens qui ont été déplacés. Je pense qu'il était vraiment à gauche. 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. Étudiant, il y avait habité un an. C'est là qu'il avait appris à parler français et son père 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'était aussi le mouvement fluxus qui l'a influencé. Il connaissait Jean Dupuis, George Maciunas.

Marc Petitjean on Conical Intersect

There was a character named Gaston, responsible for the destruction of the entire block. Equipped with a crane, a ball, 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.

— Have 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. To work with a durable material and to oppose this aspect of the material in order to create a shape at a given moment.

— How did you meet him ?

— 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, he already had the idea of the cone in mind. I told him about an abandoned building near my home on rue Beaubourg that I had photographed over a long time. It piqued his interest, especially because he was really interested in the history of 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. There was nothing, just a beautiful light which illuminated the dust, small pieces of rubble and a staircase later recovered by the Musée des Arts Décoratifs. You had to climb it to access the apartments.

— 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.



MARC PETITJEAN Time-lapse 4, 1975 © Marc Petitjean

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.

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

— 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 really appropriate: it meant exceeding limits, and going beyond the fact that people had been displaced. Above all though it was the inside that most interested Gordon – the story of these people who had been displaced. I think he was really to the Left.

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. 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.

Florent Bex

à propos de *Office Baroque*

N.S. — Quelles étaient les sources du travail de Gordon ? F.B. — 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. À 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 côté sociologique.

*Il a presque toujours travaillé dans des bâtiments qui allaient disparaître avec le résultat qu'il n'y a aucune œuvre qui subsiste. 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 commencé les discussions avec le propriétaire. Ils ont trainé, ne voulaient pas vendre et un jour, sans prévenir, ont démolit le bâtiment et 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 la reprise de sa Rétrospective 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. Ses derniers projets étaient des architectures flottant 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. Le plus souvent, 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 que j'ai montré 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 de bureaux avec 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: « 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'était son côté humoristique. Le grand public et les politiciens n'ont pas apprécié, parlant d'un gruyère avec des trous partout. Ceux qui ont beaucoup aimé, c'est un groupe restreint de jeunes artistes, collectionneurs. À 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 grâce à

*ça ». Je n'ai aucune sculpture. Deux collectionneurs, diamantaires, m'avaient mis en contact avec Gordon : Silvio Perlstien 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 que je devais contacter Gordon, que c'était un artiste intéressant. J'ai donc commencé à correspondre 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 ça le début de l'histoire...*

— Comment en est-il venu à faire Office Baroque ?

— À l'origine, en effet, il voulait travailler à l'extérieur; Il voulait découper une boule dont l'axe vertical aurait été le coin de l'immeuble et donc en pleine rue sur le trottoir ! J'ai du demander la permission aux autorités qui me l'ont formellement interdit car cela dépassait dans la rue. Gordon a donc formulé une nouvelle intervention avec deux cercles qui s'entrecoupent en partant du haut du bâtiment à travers tous les étages et qu'on ne verrait pas de l'extérieur pour passer outre les autorités.

— 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. Il retravaillait d'abord les diapos et continuait à couper en faisant une sorte de découpage-collage avec ses négatifs comme il avait fait dans le bâtiment. Commencé dans le bâtiment, le travail 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 et d'ailleurs 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 un 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 est Directeur honoraire du Musée d'Art Contemporain à Anvers (MUHKA)



Office Baroque,
1975-1977
cibachrome
101,5 x 75,5 cm

N.S. — What were the sources of Gordon's work?
F.B. — He was an architect by training. At first, 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 nothing has survived. I tried to save Office Baroque with the support of artists who gave me works. A collector also gave me money and I started discussions with the owner but they 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 Gordon's retrospective from Chicago, completed with works from private collections in Belgium. Symbolically it was beautiful.

— What do you think of the idea that Gordon Matta-Clark was both surreal and minimalist?

*— Surrealist, no. His last works were structures that floated in the air, he had a more utopian view. 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 office spaces – 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 picture of the building: "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! 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 Perlstien 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 Gordon 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, 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. 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. After that, 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. We happened to put our 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 one night in a pub in Antwerp...



Sphère, 1977
premier projet pour Anvers
non réalisé

Florent Bex

on *Office Baroque*

Dan Graham

à propos de *Conical Intersect*

Son travail le plus efficace (au niveau de sa propre publicité) fut *Conical Intersect*, dans le quartier des Halles à Paris, alors en démolition pour permettre la construction du Centre Pompidou et d'appartements luxueux. Matta-Clark était tout à fait conscient des connotations spécifiquement parisiennes de la symbolique de ce quartier et de la relation entre le nouveau centre et son alignement visuel avec la tour Eiffel : l'un était un monument de l'idéologie nationale française contemporaine et l'autre un monument du progrès de la France du XIX^e siècle. Matta-Clark utilisa deux maisons « jumelles » du XVII^e siècle dont il découpa une base conique massive de quatre mètres de diamètre.

[...]
Les cônes ainsi enlevés pénétraient à travers les immeubles, les trous fonctionnant optiquement comme des périscopes, attirant l'attention des passants à la fois sur l'alignement du bâtiment avec la tour Eiffel et avec le nouveau Centre Pompidou, et sur la relation de ces deux monuments entre eux. Avec l'aide de ce « périscopage », ils pouvaient voir non seulement à l'intérieur de la sculpture/construction de Matta-Clark, mais aussi à « travers » les percées coniques, ces deux monuments qui représentent le passé et le présent.

[...]
Apposé au Centre, « l'antimonument » de Matta-Clark se réfère à la destruction du vieux quartier historique et fait preuve d'une vision profondément négative du progrès. Elle prend un pari : c'est qu'en déconstruisant un objet architectural existant et destiné de toute manière à la destruction (on trouve ici une sorte de double négation), l'œuvre de Matta-Clark a « davantage » (et en aucun cas moins) d'articulation ou de sens symbolique que les deux autres monuments en compétition.

[...]
Dans les faits, alors que sa pratique architecturale est une pratique négative et que ses œuvres sont pour ainsi dire des ruines instantanées destinées à être commémorées comme « art conceptuel », l'œuvre de Matta-Clark opte néanmoins toujours pour une valeur de communication ; et c'est cela l'idéal de l'art conceptuel : « Ce qui est déterminant, c'est le degré auquel mon intervention peut transformer la structure en un acte de communication. [...] C'est comme jongler avec la syntaxe, ou désintégrer quelque chose qui ressemblerait à une séquence d'éléments bien établie. Dans ce cas particulier, la pièce devient une manière d'imposer une présence, une idée ; c'est un moyen d'arriver à désorienter en utilisant un système donné et clair. »

(extraits de « Gordon Matta-Clark », catalogue d'exposition, IVAM Valence, Musée Cantini Marseille, Serpentine Gallery London, 1993)

His most (propagandistically) effective work was Conical Intersect, in the Les Halles district of Paris, then under demolition for the erection of the Centre Pompidou and luxury housing. Matta-Clark was aware of the specifically Parisian connotations of this area's symbolic meaning and of the relation of the new Centre to its visual alignment with the Tour Eiffel: one, a monument of contemporary French national ideology, the other, a monument of nineteenth-century French progress.

Matta-Clark used two seventeenth-century « twin » town-houses from which he cut out a massive conical base of four meters on the diameter.

[...]
The conical removals penetrated through the building, the holes optically functioning like periscopes in their directing the attention of the people on the street to, specifically, the alignment of the building to both the Tour Eiffel and the new Centre Pompidou as well as to these two landmarks relation to each other. With the aid of this 'periscope' they could look not only into the interior of the Matta-Clark sculpture/building, but through the conical borings to these other buildings that form past and present eras of Paris.

[...]
Matta-Clark's 'monument' (or anti-monument) alludes to the destruction of any historical continuity of between old and new Paris, evidencing a profoundly negative view of progress. It takes a gamble: that by deconstructing an existing architectural object, designed to be destroyed anyway, the work has more (not less) articulation or symbolic meaning than the two other competing monuments.

In effect, Matta-Clark's work, although negative as to architectural practice, so to speak close to an instant ruin and only to be remembered as « conceptual art », still hopefully opts for a communication value ; which is the ideal of conceptual art : « The determining factor is the degree to which my intervention can transform the structure into an act of communication. [...] It's like juggling with syntax, or disintegrating some kind of established sequence of parts... the piece is a way of imposing a presence, an idea, it's a way to disorientation by using a clear and given system... »

(extracts from « Gordon Matta-Clark », exhibition catalogue, IVAM Valence, Musée Cantini Marseille, Serpentine Gallery London, 1993)

Dan Graham on *Conical Intersect*



Tobias Putrih

à propos de *Polly Maggoo*

Habitacle Meudon 2012

William Klein s'est emparé de l'Habitacle d'André Bloc à Meudon en 1965 pour filmer une satire du monde de l'art et de la mode. Dans ce lieu où la distinction entre l'architecture et la sculpture est difficile à définir, « Qui êtes vous Polly Maggoo ? » se révèle un manifeste liant ces deux disciplines. Dans cet espace organique évoluent des créatures, habillées de robes métalliques, telles des extraterrestres surgissant du futur.

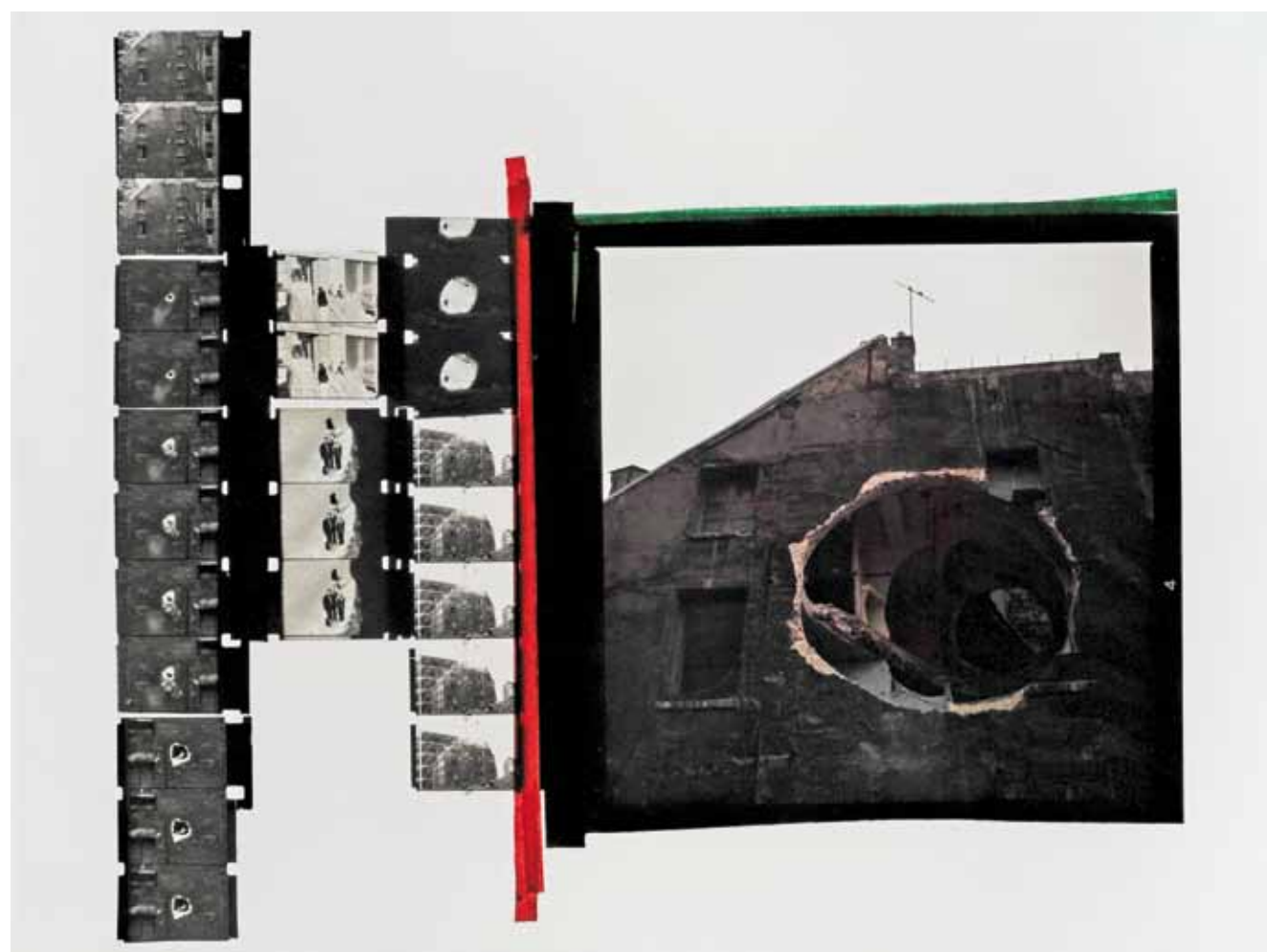
Mon projet en trois actes consiste à présenter les quinze prototypes des robes des frères Baschet appartenant à la collection de Natalie Seroussi, de créer des sculptures portables en aluminium étincelant et de réaliser un film surréaliste en 16mm inspiré des six premières minutes du défilé de William Klein.

Cette approche, 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 rien d'autre que de se projeter vers le futur.

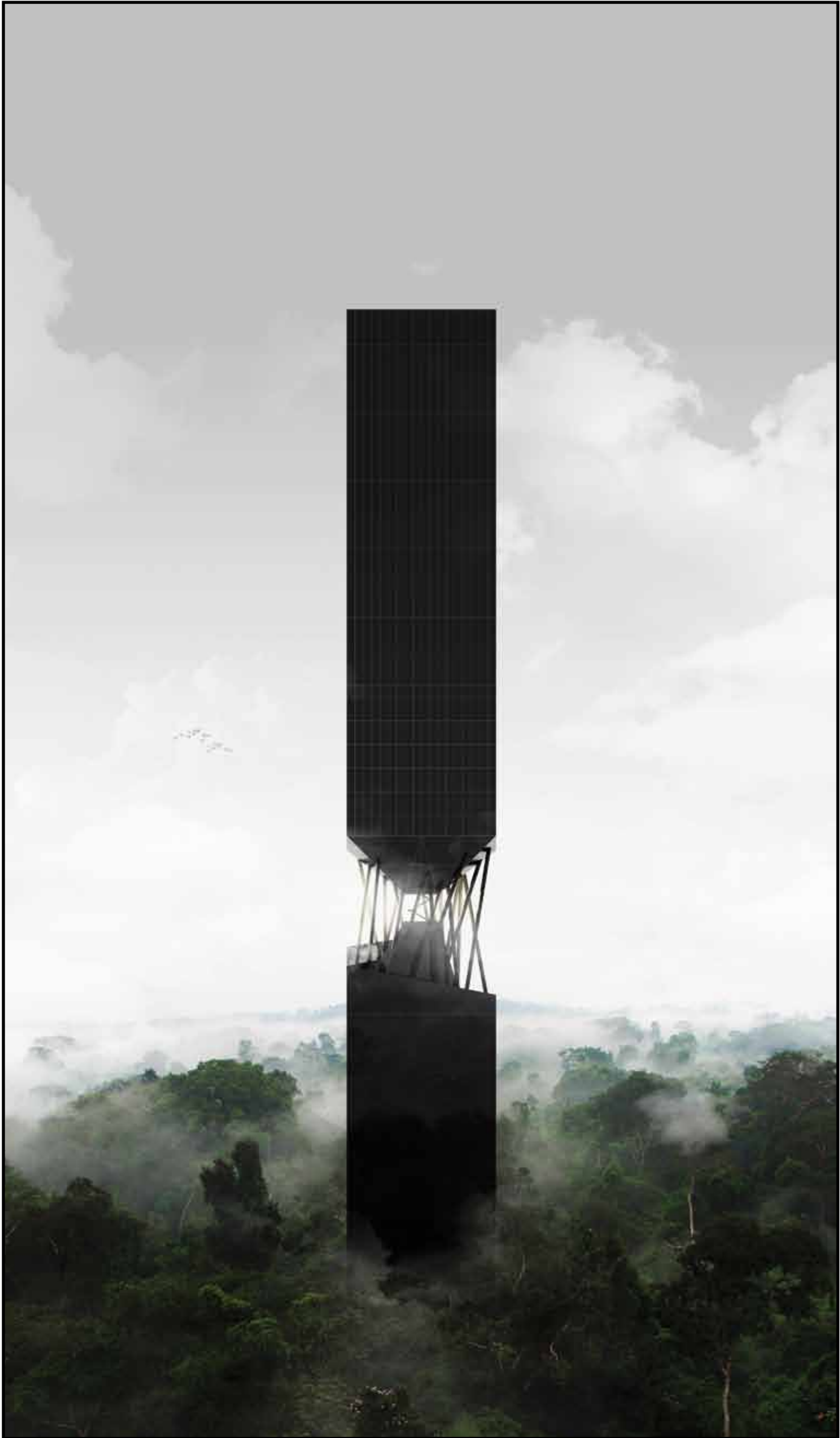
In 1965 William Klein shot his legendary satirical take on the world of fashion and art in André Bloc's Habitacle. In this building that doesn't allow for a clear distinction between sculpture and architecture, «Who are you, Polly Maggoo?» proves to be a manifesto across different disciplines. In this very organic interior, models dressed in metal dresses walk around like aliens from a surreal future.

This is my project in three acts: I present the fifteen prototypes of the dresses by the Baschet brothers belonging to Natalie Seroussi's collection. I create then wearable sculptures out of shiny aluminium and I finally make a 16mm film which is inspired by the scene of the fashion show in the film.

This approach, although apparently somewhat different from William Klein's original vision, follows precisely the very moment in which the Habitacle turns into a 'sacred monument', when objects and people do nothing but project themselves into the future.



Conical Intersect,
1975-1978
cibachrome
75,6 × 101,5 cm



The Broken High-Rise