

Zacharie Cabaud

# Le Détournement

Art & Architecture

Énoncé théorique de Master EPFL - ENAC - AR  
Semestre d'automne 2021

Sous la direction de  
Prof. Anja Fröhlich

The different chapters of this research are written in French.  
The foreword, the definitions of terms and the epilogue are written in English.

*Les différentes parties de cette recherche sont rédigées en français.  
Dans un souci de compréhension, la préface, les définitions de termes  
ainsi que la conclusion sont rédigées en anglais.*



2022, Zacharie Cabaud

This is an open-access document distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Content from external sources is not subject to the CC BY license and their use requires the permission of their authors.

Directrice pédagogique : Anja Frölich  
Professeur : Karsten Födinger  
Maître Epfl : Tiago Borges

Lausanne, Janvier 2022



# TABLE OF CONTENT

Foreword .....	9
A. Détournements.....	14
01. Définitions .....	15
Guy Debord.....	20
02. Ready-Made.....	23
Marcel Duchamp.....	24
Gordon Matta-Clarck .....	40
03. As-Found .....	63
Alison and Peter Smithson.....	64
B. ... Today .....	78
Karsten Födinger.....	79
Epilogue .....	101
Iconography.....	104
Bibliography.....	108



## Foreword

The term *Détournement* was first introduced and theorized by the Situationist movement in the 1950s, a group of artists and intellectuals, founded, by the French philosopher and filmmaker Guy Debord, among others. The group was initially focusing on artistic concepts, and was described as being in the continuity of the avant-garde art movements of the beginning of the 20th century: *Dada* and *surrealism*.<sup>1</sup>

As a starting point and following the definition of the term as a method by members of the Situationists, I will try to understand and analyze some of the first experiments of *Détournements* in the early 20th, namely those of Marcel Duchamp and his experimentations and strategy to produce artworks named Ready-Made objects. These experimentations consist of the act of taking an object from somewhere... (does not matter where) and place it in an art gallery, as a piece of art. As described by the French artist, this act transforms the meaning of the objects being selected.

These first acts of *Détournement* in the beginning of the 20<sup>th</sup> century will be the guideline of the research. I will attempt to give other relevant examples of such a process during the following years to this day, mainly in the field of arts. I will refer to the work of Gordon Matta-Clark and the subversive experimentation on the extraction of fragments from architecture, in the tradition of the Ready-Made objects. I will also examine to the concept of *As-Found objects* coined by the Smithsonian alongside with artists of the independent group, until the work of the German artist Karsten Födinger, and his experimentation on the structures and the language of

---

1. Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (London ; Routledge, 1992), <https://doi.org/10.4324/9780203210260>.



civil engineering.

I will try to answer the following questions linked to the process of *Détournement*:

What kind of objects can be used? Does this process only imply objects, or can it be also applied to fragments or processes?

Does the artist himself take the responsibility of selecting the objects and if yes how does he proceed?

Are the objects transformed or kept untouched? Is it a matter of context, form, material or rather meaning?

Following these investigations related to the technics of *Détournement* in the field of art, I will try to answer the question of the relationship with architecture and how can this strategy be used in our profession.

I will analyze writings describing specific work or trying to find a consistency between different ones. It could be writings that attempt to give a meaning to a group of work, explaining the method, the way the work is exhibited and what it represents for the artist. These texts may either be written by the author himself or by someone else on the author.

I will then describe a selection of two to four works of the authors or group of authors, and compare it with what has already been said in the texts, and compare it as well with works of the other authors in the research.

The method will essentially be descriptive, for both texts and works. For the works of art, it will be based on a precise description of references, techniques, tools, materials, textures, and shapes. For the text, I will focus

on the vocabulary used by the author to understand their explanation of a concept in relation to the work.

The protagonists are selected according to writings of several authors who described their work in such a way that it could be linked to the notion of *Détournement*. Not only using this specific term but also ones that share similar characteristics, such as *Appropriation*, *As-Found* or *Ready-made*. In addition, the list of authors is made according to the importance of their work in the construction of the definition of the term. This list is non-exhaustive and subjective, as it gathers examples from my own personal references.



A. Détournements...

## 01. Définitions

## GLOSSARY

**Détournement**

Integration of current or past productions of the arts in a superior construction of the *milieu*.<sup>1</sup>

All the elements, taken anywhere, can be the subject of new reconciliations. [...] between two elements from very different origins, a relationship is always established. [...] The interference of two sentimental worlds and the presence of two independent expressions, go beyond their primitive elements to give a synthetic organization of superior efficiency. Anything can be used.<sup>2</sup>

---

1. Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Inter*, Les Éditions Intervention, Détournement, imposture, falsification, n° 117 (2014): 23-26.

2. Guy-Ernest Debord, éd., « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1 (1958): 13-14.

In French *détournement* is derived from the verb *détourner* that can be translated in *divert* or *distract*. These words usually imply a trajectory, a direction from a starting point to an end. They are used to speak of a change in direction from an original trajectory to another. What we are interested in, is then this switch from what was planned at the beginning, to something else.

*Détournement* is often seen as a subversive act. It has a political connotation, linked with the idea of turning expressions of the capitalist system against itself, like logos or slogans. In opposition, the word recuperation expresses the act of turning radical ideas or negative social images of people into more socially acceptable form.

The action of diverting or distracting is seen as something wrong because it does not respect what has been set originally. It is linked to notions of hijacking, or misappropriation, which means the assignment of something in a wrong way, for example something that belong to someone and is stolen from him and given to someone else. There is then the notions of property and appropriation that are linked to this term.

As a guideline for this research, we will try to use the notion of *Détournement*, alongside with all the other terms that it refers to, with its positive connotation, as something that does not undermine anyone or anything but conversely that create additional qualities.

## **Appropriation**

As an artistic strategy, the intentional borrowing, copying, and alteration of preexisting images, objects, and ideas.<sup>3</sup>

### **Found object – *Objet trouvé***

A found object is a natural or man-made object, or fragment of an object, that is found (or sometimes bought) by an artist and kept because of some intrinsic interest the artist sees in it.<sup>4</sup>

### **Site-specific**

The term site-specific refers to a work of art designed specifically for a particular location and that has an interrelationship with the location.

As a site-specific work of art is designed for a specific location, if removed from that location it loses all or a substantial part of its meaning. The term site-specific is often used in relation to installation art, as in site-specific installation; and land art is site-specific almost by definition.<sup>5</sup>

## **Reference**

The word reference is derived from Middle English *referren*, from Middle French *référer*, from Latin *referre*, “to carry back”, formed from the prefix re- and ferre, “to bear”.<sup>6</sup>

---

3. « MoMA | Glossary of Art Terms », consulté le 7 janvier 2022, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/).

4. « Art Terms | Tate », consulté le 7 janvier 2022, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms>.

5. « Art Terms | Tate ».

6. Ernest Klein, *Kleins Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* (Amsterdam, New York: Elsevier Publishing Company, 1971), 1317.





## MODE D'EMPLOI

Cet Article, intitulé *Mode d'Emploi du Détournement* est publié initialement dans le numéro 8 de la revue *Les lèvres Nues* en 1958. Ce magazine littéraire est décrit comme étant dans la continuité de mouvements surréalistes d'après-guerre. Il est rédigé par les membres des mouvements international lettriste et situationniste Gil Joseph Wolman et Guy Debord.

Les auteurs constatent une évolution du sens, depuis une opération subversive à une prise de position politique. En effet, le détournement qui est décrit dans ce texte ne se rapporte pas à la notion de scandale et aux contestations d'une vision bourgeoise de l'art. Ils prennent comme exemple les moustaches de la Joconde qui ne serait plus intéressant en soit, en tout cas pas moins que la première version de cette œuvre de de Vinci. Ce manifeste est donc écrit dans une période de l'histoire permettant un certain recul sur des courants artistiques. Il est donc intéressant de noter que l'œuvre L.H.O.O.Q de Marcel Duchamp, réalisée en 1919 et considérée comme appartenant aux objets Ready-made, n'est plus considérée comme « suffisante » par les auteurs à cette époque. Cela implique une certaine responsabilité de l'artiste ou la nécessité de porter un message politique lorsque ce dernier opère un détournement.

La question de la neutralité vis-à-vis des choses existantes et considérées comme matière pouvant être détournée est une composante importante du texte : « la question n'est pas de savoir si nous sommes ou non portés à les aimer. Nous devons passer outre. », en parlant ici des œuvres artistiques précédentes. Ils ajoutent : « tous les éléments peuvent faire l'objet de rap-

prochements nouveaux. » et encore, « tout peut servir » Ce qui est décrit ici est l'association de deux ou plusieurs éléments, qui tirerait un sens nouveau de ce rapprochement. Il ne s'agit pas de sélectionner des objets en fonction de leur signification dans le monde de l'art pour renverser les codes de ce qui a été fait auparavant dans le but de choquer le public. C'est un acte neutre visant n'importe quel objet banal.

Si le rapprochement de simples fragments d'œuvres précédentes permet de créer suffisamment de sens, en revanche le processus est d'autant plus intéressant pour les auteurs lorsque ces fragments acquièrent un sens nouveau par ce rapprochement.

Les auteurs consacrent une partie du texte à décrire l'effet que certains détournements de fragments peuvent avoir sur le public. Ils parlent d'indignation ou de rire, se référant sans doute aux Ready-Made qui ont pu choquer souvent ou bien provoquer la moquerie chez les professionnels de l'art, les critiques ou le public. Le choix des objets ou fragments d'objets n'a plus besoin de choquer, mais ne doit en revanche rien provoquer si ce n'est l'indifférence. Seule cette dernière serait en mesure de créer « un certain sublime » Il y a donc ici une volonté d'assimiler le détournement a, non plus un acte artistique et politique qui viserait à provoquer une discussion sur la nature même de l'œuvre, mais plutôt à un processus, une méthode, simplement sublime par l'infinité de ses créations possibles.



## 02. Ready-Made

## MARCEL DUCHAMP

Le travail de Marcel Duchamp ne constitue peut-être pas le premier exemple de détournement en tant que récupération d'éléments et d'objets ordinaires pour la production artistique. Cependant, sa contribution à la définition de ce processus par le développement du terme *Ready-Made*, eut une importance majeure dans le milieu artistique de la période du début du 20<sup>e</sup> siècle. Son travail est en lien avec les papiers collés et collages qui sont des expérimentations sur des techniques nouvelles pour la production d'une œuvre artistique. Son œuvre est en lien également avec le mouvement Dada sur lequel seront écrits de nombreux textes théoriques qui exerceront une influence considérable sur les mouvements futurs.

L'intérêt pour cet artiste et cette méthode qui est celle des *Ready-Made* se justifie par la simplicité du processus qui en fait par conséquent une sorte de cas d'école, avec lequel il sera facile de comparer par la suite d'autres concepts et notions similaires. Il s'agit d'un processus d'une grande force et ayant une répercussion sur le milieu artistique sans précédent.

Une analyse à la fois des œuvres et des textes décrivant la notion de *Ready-Made* sera réalisée dans le but de comprendre pourquoi il s'agit d'une méthode originale et nouvelle, pourquoi elle fut d'une si grande importance dans le domaine de l'art. Enfin, quelles sont les incohérences entre les tentatives de définition du processus par l'artiste et par d'autres auteurs et les œuvres elles-mêmes ? Quels sont les points importants de cette méthode qui ne sont pas suffisamment développés ?

## DUCHAMP DU SIGNE - 1994

Il n'existe pas d'ouvrages cohérents entièrement consacrés à développer une théorie ou même simplement une définition de la notion de Ready-Made par l'artiste lui-même. Ce sont différents essais, lettres, interviews ou encore simples citations, de Marcel Duchamp ou bien d'autres artistes, critiques d'art, galeristes ou écrivains, qui constituent un ensemble pour définir cette notion. Cet ensemble est réuni dans différents ouvrages, le premier est publié en 1958 aux éditions du Terrain Vague et intitulé *Marchand du Sel*. Un second ouvrage est publié en 1975 puis réédité en 1994 intitulé *Duchamp du Signe*, avec des textes inédits produits par l'artiste et réunis par Michel Sanouillet. Les textes qui seront analysés dans cette recherche proviennent de la seconde version de ce dernier livre.

Marcel Duchamp revient en 1961, à l'occasion d'un exposé au Moma de New York sur la notion de *Ready-Made*. À la fin de sa vie, et avec donc plus de recul, l'artiste est davantage en mesure de définir clairement ce qui se cache derrière cette notion. Il développe quelques étapes d'expérimentation qui l'ont amené à nommer ce type de réalisations :

« En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner. »<sup>7</sup>

Ou encore : « À New York en 1915 j'achetais dans une quincaillerie une

---

7. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe: écrits*, éd. par Michel Sanouillet, Nouv. éd. revue et augm. avec la collab. de Elmer Peterson, Champs 614 Contre-champs (Paris: Flammarion, 1994), 191.

*pelle à neige sur laquelle j'écrivis : « en prévision d'un bras cassé » (in advanced of a broken arm). »<sup>8</sup>*

Il développe les notions de *Ready-Made* réciproque, de *Ready-Made* aidé, du risque d'accoutumance à cette technique ou encore sur le fait que les *Ready-Made* n'ont rien d'unique, en tant qu'objets manufacturés dont il en existe une infinité d'exemplaires.

Il précise sa méthode de sélection des objets voués à être détournés de la manière suivante :

*« Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-mades ne fut jamais dicté par quelques délectations esthétiques. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait à une anesthésie complète. »<sup>9</sup>*

Marcel Duchamp insiste donc sur cette notion d'indifférence et d'absence de bon ou de mauvais goût pour le choix de l'objet par l'artiste. Cette notion d'indifférence, ou de hasard que semble décrire l'auteur est à comprendre en parallèle avec les citations suivantes.

*« En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), « d'inscrire un readymade ». Le readymade pourra ensuite être recherché (avec tous délai). »<sup>10</sup>*

---

8. Marcel Duchamp, 191.

9. Marcel Duchamp, 191.

10. Marcel Duchamp, 49.



« [...] Si tu es montée chez moi, tu as vu dans l'atelier une roue de bicyclette et un porte-bouteilles. [...] J'ai une intention à propos de ce porte-bouteilles. Écoute [...] prends pour toi ce porte-bouteilles, j'en fais un ready-made à distance. Tu inscriras en bas et à l'intérieur du cercle du bas, en petites lettres peintes avec un pinceau à l'huile en couleur blanc d'argent, l'inscription que je vais te donner ci-après et tu signeras de la même écriture comme suit [d'après] Marcel Duchamp »<sup>11</sup>

L'auteur décrit un processus sur la base d'une indifférence visuelle pour certains objets, qui ne sont en revanche pas créés de manière anodine, lorsque l'artiste pourrait tomber dessus par hasard. C'est une recherche que l'on pourrait qualifier d'active, il est à la recherche de certains objets en particulier, ou bien donne des indications à d'autres personnes pour produire une certaine œuvre. La création de l'œuvre ne provient alors pas d'un sentiment d'étonnement de la part de l'artiste pour un objet qu'il rencontre au hasard, mais est plutôt quelque chose de planifié, « une sorte de rendez-vous »<sup>12</sup> avec l'objet en question.

L'intention de l'artiste n'est pas de choquer, mais de créer un nouvel état de notre rapport à une œuvre. Il est conscient du fait que le simple changement de contexte de ces objets n'est pas toujours suffisant pour leur donner suffisamment de force ou de sens, c'est pour cela qu'il parle de certains ajouts graphiques possibles au *Ready-Made*. Le titre de l'œuvre est là pour détourner notre regard sur l'objet avec ce pour quoi il fut conçu à l'origine, de sorte que nous le percevions davantage comme une œuvre d'art.

---

11. Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée* (Hazan, 2004).

12. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, 49.

## LE PHARE DE LA MARIÉE - 1935

Dans le *Minotaure*, une revue artistique éditée dans les années 1930 qui regroupait des essais et textes théoriques d'artistes appartenant notamment au mouvement surréaliste, André Breton sera un des premiers auteurs à décrire la notion de *Ready-Made*. Dans son essai intitulé « *Le Phare de la Mariée* » publié dans le numéro 6 de la revue en 1935, il les décrit comme :

« *objet manufacturé promu à la dignité d'objet d'art par le choix de l'artiste* »<sup>13</sup>

Dans un texte ultérieur de 1936, il écrira à nouveau sur cette notion en décrivant cette fois-ci le processus : « *Action de le (l'objet) détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix («ready made» de Marcel Duchamp)* »<sup>14</sup>

L'auteur définit donc la provenance de l'objet qui est un objet manufacturé, un objet qui provient donc d'une industrie. Ce sont alors des objets produits en série dont il existe une grande quantité d'exemplaires. Un jugement de valeur est porté en même temps non pas sur les objets en question, mais sur le statut de ces derniers. Il y aurait alors les objets banals auxquels on ne prête pas attention en opposition à la dignité des œuvres d'art, à laquelle peuvent être promus ces derniers.

---

13. André Breton, « Le Phare de la Mariée », *Le Minotaure*, n° 6 (1935): 45-49.

14. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouv. éd. rev. et corrigée 1928-1965, Folio. Essais 399 (Paris: Gallimard, 2002), 353-61.

Il explique ensuite, qu'un détournement est opéré dans le processus. Il s'agit d'un détournement des fins, en d'autres termes de la fonction ou ce que l'on peut donc considérer comme la raison d'être de l'objet. Cependant, il décrit ce détournement en le justifiant par le simple ajout d'un nom et d'une signature. Cela serait donc en mesure de requalifier l'objet. On peut se demander si ce simple procédé est suffisant pour décrire le processus. En effet, il semble que l'auteur oublie le changement de contexte de l'objet en question, par exemple d'un grand magasin à un atelier d'artiste ou encore d'objet récupéré à une galerie d'exposition. Ce changement de contexte sera un élément essentiel de la stratégie de détournement.

## ROUE DE BICYCLETTE - 1913

La première version de l'œuvre est réalisée en 1913 à Paris dans l'atelier de l'artiste à Neuilly à Paris. La seconde version sera réalisée en 1916 à New York, après l'installation de l'artiste aux États-Unis en 1915, et sur la base de la première version produite deux ans plus tôt. Ce serait à l'occasion de cette deuxième version que l'artiste eut l'idée du nom de *Ready-Made*. En 1951 est réalisée la troisième version de l'œuvre pour une exposition à la galerie Sidney Janis de New York. Les éléments pour sa réalisation sont récupérés ou achetés par le propriétaire de la galerie. La roue est trouvée à Paris alors que le tabouret provient lui de Brooklyn.<sup>15</sup> Cette version est conservée au MoMa de New York. En 1964, Marcel Duchamp autorise la réalisation de huit exemplaires de la Roue de Bicyclette,<sup>16</sup> dont une version est conservée au Centre Pompidou de Paris. Il y aurait donc au total une dizaine de versions officielles de cette œuvre.

En plus de leur réalisation à des dates différentes (environ 40 ans de différence entre la première réalisation et celles de 1964), ces œuvres comportent quelques différences au niveau de leurs formes, couleurs ou matériaux. Les versions successives sont certes réalisées à partir de photographies de versions précédentes, cependant, du fait que l'œuvre est avant tout une composition d'éléments trouvés, il est difficile de la reproduire parfaitement à l'identique. Ainsi, l'on peut voir sur certaines versions une roue entièrement peinte en noir en plus de la fourche, alors

---

15. *MoMA highlights: 375 oeuvres du Museum of modern art, New York.*, 2019.

16. Brigitte Leal, éd., *Collection art moderne: la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, 2ème éd. rev. et corr. (Paris: Editions du Centre Pompidou, 2008).



que sur d'autres celle-ci est laissée brute dans sa couleur métallique d'origine. On peut également observer une fourche légèrement courbée ou bien complètement rectiligne d'une œuvre à une autre. Les tabourets également présentent certaines variations, on peut observer des motifs ornementaux sur les pieds de certains, alors que d'autres n'en présentent aucun, étant parfaitement dénués de toute ornementation.

Il s'agit, invariablement, d'un tabouret banal en bois à quatre pieds, similaire à ceux présents dans les ateliers artistiques. Sur l'assise de ce tabouret sont fixés une fourche de vélo et sa roue, retournées de 180 degrés. Il s'agit seulement de la partie métallique de la roue, sans le pneu. La fourche (et également la roue en fonction des versions) est recouverte de peinture noire.

*« La Roue de bicyclette est mon premier readymade, à tel point que ça ne s'appelait même pas un readymade. Voir cette roue tourner était très apaisant, très réconfortant, c'était une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne. J'aimais l'idée d'avoir une roue de bicyclette dans mon atelier. J'aimais la regarder comme j'aime regarder le mouvement d'un feu de cheminée »<sup>17</sup>*

C'est donc davantage l'idée du mouvement qui inspira l'artiste pour réaliser cette œuvre. Le fait que l'artiste réalise plusieurs versions de la même œuvre est un argument pour dire que le concept et sa diffusion dans le milieu artistique sont plus importants que l'objet physique.

---

17. André Gervais, « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 30 (1989): 59-80.

## PORTE-BOUTEILLE - 1914

Cette œuvre en fer galvanisé est achetée par l'artiste en 1914 au rayon quincaillerie du Bazar de l'Hôtel de Ville de Paris.<sup>18</sup> Similairement à la roue de bicyclette, l'œuvre originale a disparu, mais fut reproduite en différents exemplaires, dont un par l'artiste pour la Galerie Schwarz à Milan en 1964.

L'objet est une structure métallique en forme de colonne s'affinant de bas en haut. Elle est composée d'une série de pièces circulaires, soutenue par quatre montants verticaux. Cette structure soutient une cinquantaine de tiges dirigées vers le haut, comme des épines recouvrant l'intégralité de l'œuvre.

Cette fois-ci, l'intervention de l'artiste est plus radicale, en se limitant au simple choix de l'objet et au titre qui lui est donné. Ce n'est plus une composition de différents éléments.

---

18. Brigitte Leal, *Collection art moderne*.





## FONTAINE - 1917

L'original de l'œuvre Fontaine est réalisé à New York en 1917, l'artiste sélectionne un urinoir aux établissements J.L Mott Iron Works, l'objet est posé à l'horizontale et signé « R. Mutt 1917 » puis envoyé au jury de la Society of indépendant Artists pour être exposé.

Il s'agit donc d'un urinoir en faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, d'environ 38 x 48 x 63 cm. L'original est perdu, mais fut reproduit en différents exemplaires dont un en 1964 à la galerie Schwarz de Milan.

Le cas de l'œuvre Fontaine est significatif pour l'enrichissement de la définition du terme d'objet *Ready-Made*. Il s'agit d'un piège tendu à la Society of Independent Artists de New York. Cette association d'artistes a pour but d'organiser des expositions à New York à partir de 1917, pour des artistes du monde entier, d'œuvres modernes ou avant-gardistes et dont la particularité réside dans le fait que n'importe qui pouvait en théorie accéder à ces expositions sous réserve de payer un abonnement de six dollars ainsi que des frais d'inscription. Marcel Duchamp fait lui-même partie du comité des directeurs de l'association. Son œuvre sera refusée par les autres membres du comité, choqués à la fois par l'objet et par son titre. Cette œuvre provoquera des débats dans cette institution portant, à l'origine, des valeurs de liberté et d'ouverture artistiques.

L'artiste reprendra cette affaire par le biais du deuxième numéro de la revue *The Blind Man* de 1917. Il présentera dans cette revue artistique une photographie de l'œuvre accompagnée de l'inscription « The exhibit

refused by the Independants » ainsi qu'un texte explicatif de l'affaire avec les raisons du refus de l'œuvre par l'institution et les raisons qui l'ont poussé à la réaliser.

« *Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, place it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.* »<sup>19</sup>

Les changements d'environnement de l'objet usuel vers une galerie d'exposition sont la base du processus pour la fabrication d'une œuvre d'art *Ready-made*. On observe, en parallèle à ce changement de contexte, la perte de la fonction d'origine des objets qui accèdent au statut d'œuvre d'art. Ce sont des compositions de deux ou plusieurs éléments dans un premier temps puis l'approche devient plus radicale avec des œuvres constituées d'un objet unique. Les objets *Ready-Made* se distinguent des papiers collés ou des collages (compositions de différents éléments rassemblés dans une œuvre et dont la signification de chaque élément participe à créer la signification de l'ensemble), ils sont par définition des objets utilisables en tant que tels sans le besoin d'ajout d'autres éléments en plus.

Il est important de souligner l'importance de la contribution de Marcel Duchamp et des *Ready-Made* dans le domaine de l'art :

---

19. Marcel Duchamp, Beatrice Wood, et Henri Pierre, « The Richard Mutt Case », *The Blind man*, n° 2 (1917): 4-5.

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Steiglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

## THE BLIND MAN

### The Richard Mutt Case

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

1. *Some contended it was immoral, vulgar.*
2. *Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

*Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.*

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.*

*As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.*

### “Buddha of the Bathroom”

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one*

*« Duchamp a réduit à l'infra-mince les rapports de l'objet et de son public, de l'objet et de l'institution artistique, jusqu'à réduire l'œuvre elle-même à ce qu'elle partage avec toute œuvre d'art l'énoncé « ceci est de l'art ». »<sup>20</sup>*

Le ready-made est davantage une méthode de production d'une œuvre qu'un mouvement artistique. Duchamp posera des questions fondamentales sur le statut de l'œuvre d'art :

*« [il] est conduit à poser une question d'une telle ampleur qu'elle en devient, sous les termes spectaculaires de mort de l'art ou d'anti-art, l'une des questions fétiches de la réflexion artistique du siècle »<sup>21</sup>*

---

20. Duve, Thierry >. Résonances du readymade : Duchamp entre Avant-Garde et tradition. 3e éd. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1998. Print.

21. Dachy, Marc, Florian Rodari, and Patrick Magnenat. Journal du mouvement Dada : 1915-1923. Genève: Skira, 1989. Print.



## GORDON MATTA-CLARK

L'intérêt pour Gordon Matta-Clark dans le cadre de cette recherche provient avant tout d'un article écrit par le fameux critique d'art italien Germano Celant dans le magazine *Casabella*, désignant, par le biais d'une œuvre réalisée par l'artiste, l'architecture comme étant un objet *Read-Made*, en 1974 et donc six ans après la mort de l'artiste français qui avait inventé cette notion. Cette phrase affirmative « L'architettura è un ready-made » (en français : L'architecture est un Ready-Made) concerne le sujet de cette recherche dans un premier temps pour son rapport aux réalisations de Marcel Duchamp, développées dans la partie précédente, et ensuite pour l'intégration dans ce processus de l'architecture. Cela amène donc un certain nombre d'interrogations : comment en est-on arrivé à considérer l'architecture comme un *Ready-Made* à travers les interventions de Matta-Clark, de quels types d'architectures parle-t-on, ou que peut-on considérer ici comme architecture, et enfin, est-il pertinent d'utiliser cette notion pour parler de ces œuvres ?

## L'ARCHITETTURA È UN READY-MADE - 1974

Cet article, paru en 1974 dans le numéro 391 du magazine italien Casabella, traite de l'œuvre A W-HOLE HOUSE de Gordon Matta-Clark, un an après sa réalisation dans la ville de Gène. Il comprend une double page sur laquelle est imprimé une série de quatre photographies montrant le processus d'extraction du fragment ATRIUM ROOF. Une troisième page présente des photographies des *cuts* réalisés à l'intérieur du bâtiment.

L'auteur parle à la fois des notions de *Ready-Made*, *Found product*, et *objet trouvé*. L'architecture est décrite par sa qualité d'objet « manufacturé, élaboré et produit ». L'auteur explique que l'architecture est alors considérée comme un tout ou une masse, un simple amas de matériaux ou matière, du fait des différents *cuts* réalisés par l'artiste, qui annulent les notions d'intérieur ou d'extérieur.

Le processus de Gordon Matta-Clark est similaire à celui de Marcel Duchamp par le transfert « désorientant » que les deux protagonistes opèrent vis-à-vis de l'objet et de son contexte. Ils procèdent tous les deux à une sélection. Alors que ce sont des objets qui sont sélectionnés dans le cadre du travail de l'artiste français, ce sont en revanche des parties de bâtiments, des fragments qui le sont chez Gordon Matta-Clark. Cependant, ce ne sont pas seulement les fragments qui sont considérés comme des articles *Ready-Made* chez l'artiste américain, mais également l'entièreté de la construction, « l'opération est maintenant sur l'architecture plutôt qu'à l'intérieur »<sup>22</sup>. Ici, une référence est faite aux premières expérimentations

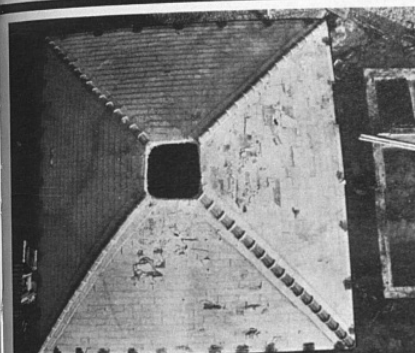
---

22. Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation* (Zurich: Lars Müller Publishers,

Beyond design

## L'ARCHITETTURA E' UN READY-MADE

Atrium roof, Genoa 1973 - Centering redistributed center point loading removed and passed on.  
 Datum-cut, Genoa 1973 - Rethinking a building from top to bottom, end to end. Creating new stresses. Making the right cut somewhere between the supports and collapse.



Atrium roof, Genova 1973

Working with buildings without building within the structure  
 between the walls  
 decapitated roof tops, scored and extracted infra-structures  
 emphasizing internal structures through extraction, displacement  
 and alteration  
 removal at special points of stress  
 opening spaces to redistribute mass  
 the ambiguity of space versus object  
 working with absence  
 the whole house works to receive an intrusion

All previous architecture, before the introduction of a new subject into the context of architecture, is, for the simple reason that it is an elaborated and produced entity, a ready-made article. Any building is, in fact, a "found" product. It may be taken as a total object and as an undifferentiated body. It is at once image and material, both of which can be disoriented and revealed. As an "objet trouvé", architecture is an entity that can be isolated, visually and concretely, from its original condition. As a manufactured whole, it is material that can be cut into pieces, that no longer allows a concept of full and empty, of interior and exterior, of container and contained. Subjecting it to a process of totalization, it is essentially an undifferentiated "whole" the perception and intuition of which may be altered, undermining its reality based upon traditional rules of interpretation. Traditional analysis is upset with a "surprise" procedure, extracting the ready-made from

time and space, as a part and as a whole. The shift in the context allows it to be re-contemplated and re-perceived from a different angle, both visual and physical. The ready-made product may thus be observed and used, preserved or "cut", verified or transferred, turned upside-down or reproduced, multiple operations offering possible decodification. One possibility is given by Gordon Matta-Clark who works primarily on the "disorienting transfer" of an elaborated space. Having selected his building, he uses for his "reading" a physical sampling that focuses the building by concretely cutting it according to undetermined perspectives. The approach is always casual. He selects and sections, quantitatively, part of the whole, «decapitating roofs, scoring and extracting infrastructures, emphasizing internal structures through extraction, displacement, alteration, working on buildings without constructing inside the structure between the walls, removing special points of

stress, opening spaces and redistributing the mass» (Matta-Clark). The description on the basis of a physical analysis, subtends immediately architecture's material "thingness", the "ambiguity of space versus object", the primitivism of architecture which before being a complex reality is brutal and concrete factuality. The spacial order, in which the physical reality of architecture is sublimated, contracts. The system of relations is overturned, the abstract signs, such as door or wall, ceiling or corner, opening or closing, are transformed into material quantity, no longer geometrically rational. The aristocracy of architecture is thus forced to withdraw by its "vulgarity" and practical elementariness. Without disrupting the ready-made product, Matta-Clark shows us, through his break with tradition, the factuality of space. Surprising it in its intimate connections, he reveals its mass, weight, tension, ambiguity and earthiness. Modifying its structure, he contemplates it

as a dissociate three dimensional unity. The memory of the concreteness and the space within the interior emerges then. Architecture becomes anarchitecture. It tends to "rebaptize" the architectonic object in the name of an indifferent and non-dogmatic attitude. It carries its find into the world of art and considers it in terms of contemplation and plastic concreteness. It defines its material and visual existence. Architecture becomes an indefinite, liberated form of expression. For refusing to operate according to a route, every route becomes contradictory and paradoxical. The recognition of architecture's paradoxes allows Matta-Clark to reject the spatial absolute. He passes through walls and doors, floors and ceilings, roofs and foundations. He transcends the decision found there and underlines the idea of a "vital cut" opposed to the organized system. Germano Celant



de l'artiste avec ses fragments de bâtiments déplacés et exposés dans une galerie. Les effets sur l'architecture sont décrits comme touchants au sens même de celle-ci en lui donnant donc un sens nouveau.

*« Rethinking a building from top to bottom, end to end. Creating new stresses. Making the right cut somewhere between the supports and collapse. »*<sup>23</sup>

Une ambiguïté de l'article, qui sera relevé par Mark Wigley dans son livre,<sup>24</sup> se trouve lorsque l'auteur assimile la notion d'*Anarchitecture* avec celle de *Ready-Made* par le biais de l'architecture.

*« Architecture becomes anarchitecture. It tends to 'rebaptize' the architectonic object in the name of an indifferent and non-dogmatic attitude. It carries its finds into the world of art [...] Architecture becomes an indefinite liberated form of expression. »*<sup>25</sup>

L'objet (*Ready-Made*) architectonique est rebaptisé en une attitude indifférente et non dogmatique.

---

2018), 143.

23. Germano Celant, « L'architettura è un Ready-Made », *Casabella*, n° 391 (juillet 1974).

24. Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark*, 143.

25. Germano Celant, « L'architettura è un Ready-Made ».

## UNAMED PHOTO-WORK - 1972

C'est au début des années 1980 que l'artiste revient, à l'occasion d'une interview, sur son travail en lien avec l'architecture comme support de base. C'est alors peut-être à partir de son lien avec le bâtiment situé dans le quartier de Soho que naît une considération qui deviendra centrale dans son travail par la suite.

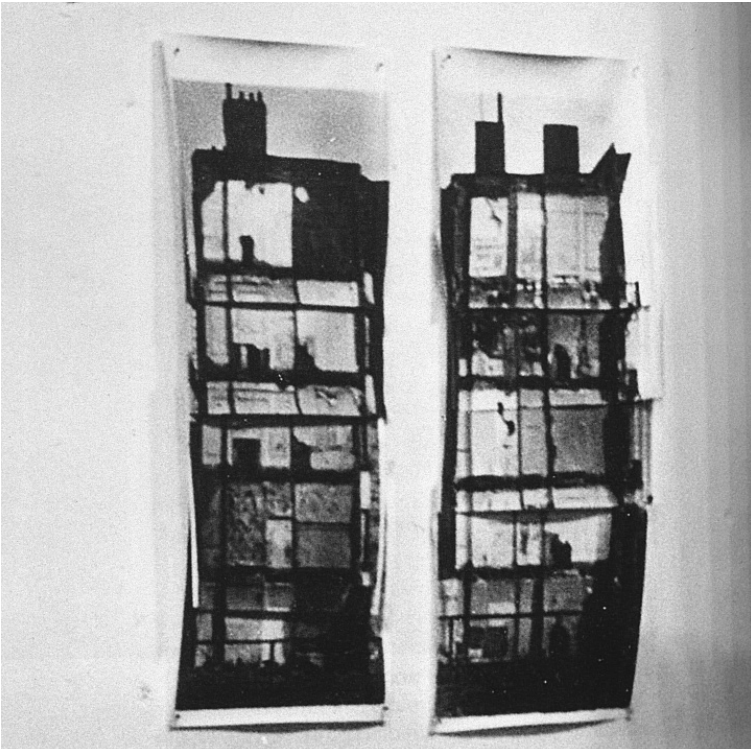
*« It evolved out of that period in 1970 when I was living in the basement of 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially they weren't at all related to the structure. I was just working within a place, but eventually, I started treating the place as a whole, as an object. »<sup>26</sup>*

Gordon Matta-Clark réalise une exposition en 1972 dans un ancien bâtiment industriel du quartier de Soho à New York, transformé en galerie d'exposition par un ami de l'artiste depuis 1970. Il s'agit d'un espace d'exposition alternatif, seulement pour des expositions entre artistes dans un premier temps, puis ouvert au public par la suite. Matta-Clark habite près de cet espace durant son enfance et est donc familier avec le lieu.<sup>27</sup> L'exposition consiste en différents fragments, œuvres réalisées par l'artiste, exposées en lien avec une photographie en noir et blanc du lieu

---

26. Gordon Matta-Clark in a 1974 interview with Liza Bear, quoted in Robyn Brentano, 'Introduction', in Robyn Brentano and Mark Savitt (eds.), *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists and Artworks*, New York 1981, p.viii.

27. Sandra Zalman, « 112 Greene Street as Site – In Focus », Tate, consulté le 4 janvier 2022, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/112-greene-street>.



original d'où provient l'élément.<sup>28</sup>

Les artistes utilisant cet espace le qualifient d'*aréna* pouvant être appropriée directement par ces derniers.<sup>29</sup> L'immeuble datant de la fin du 19<sup>e</sup> siècle avec une structure en fonte est, dans les années 1970, un bâtiment en ruine, sans chauffage et faiblement éclairé.

Une partie d'un des murs de l'exposition est entièrement recouverte de bandes de journal sur lesquelles sont sérigraphiées des photographies d'une face de bâtiment visible depuis l'extérieur après qu'une partie ait été démolie. Ces photographies représentent donc des traces des espaces intérieurs domestiques du bâtiment démolie avec des morceaux de papier peint déchirés ainsi que des traces ou des fragments restants de murs, cloisons ou planchers, avec donc à l'intérieur, cette *matière* habituellement non visible.

Sur le mur opposé de l'espace d'exposition, et donc en relation avec cette œuvre, sont affichées des photographies du même bâtiment, mais découpées cette fois-ci d'une manière différente. Il s'agit de deux bandes imprimées, chaque bande est composée de cinq photographies se superposant. La façade du bâtiment est cette fois-ci visible de haut en bas (contrairement à l'œuvre opposée où sont visibles seulement des zooms sur les murs des espaces domestiques), elle est cependant découpée en cinq morceaux, chacun se superposant avec celui en dessous. Seules les parties

---

28. Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark*.

29. Tina Girouard quoted in Gordon Matta-Clark, exhibition catalogue, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 1992, p.396. 112 Greene Street was nonetheless the subject of an exhibition at David Zwirner Gallery in 2011; see Jessamyn Fiore and Louise Sørensen, *112 Greene Street: The Early Years (1970–1974)*, New York 2012.



découpées des espaces intérieurs du bâtiment sont visibles avec donc une découpe de la cour intérieure centrale, étant la partie extérieure habituelle du bâtiment.

Ce bâtiment du Bronx, apparaissant comme un fragment d'un bâtiment plus large du fait de cette coupe visible et apparaissant maintenant comme une façade, est donc utilisé par l'artiste, à travers la photographie, comme *matière* pour la production d'une œuvre artistique et exposée dans un espace d'exposition. Le travail de redécoupe des photographies entre en résonance avec la découpe originale du bâtiment étant le sujet principal de ces photographies. Ce n'est pas simplement l'image du bâtiment à travers une photographie qui est le propos de l'œuvre, mais la manière dont il est modifié et découpé par des interventions ultérieures à sa construction.

## CUTTING FROM FOOD RESTAURANT - 1972

Le restaurant FOOD a été créé par Tina Girouard, la danseuse et photographe Carol Gooden et Gordon Matta-Clark. Il se trouve à seulement quelques blocs de la galerie au 112 Greene Street et se voulait être un lieu expérimental d'hospitalité pour la foule du quartier Downtown de New York.

Le fragment provient d'un mur sandwich que l'artiste avait construit lui-même une année avant ça découpe. Il s'agit d'un élément rectangulaire blanc sur lequel sont visibles deux rectangles de couleur blanche relativement différente. Sur le coin inférieur, est visible un interrupteur pour la lumière avec des câbles électriques le connectant, à l'intérieur du fragment. Il est le seul fragment sans titre de l'exposition. Cette découpe n'est pas faite à l'origine pour produire une œuvre d'art, mais est réalisée pour des raisons pragmatiques, pour servir de passe-plat entre la salle principale et la cuisine du restaurant. Elle se situe sur un des côtés d'une porte reliant les deux espaces. Ce n'est que par la suite que l'artiste trouvera une certaine beauté à ce fragment et décidera alors de l'exposer, comme décrit par Carol Gooden :

*« He decided to cut himself a wall-sandwich. He cut a horizontal section through the wall and the door and fell in love with it. These pieces were very fragile and hard to transport but clearly worthwhile. And so the cutting pieces began. »*<sup>30</sup>

---

30. Caroline Goodden Yorke, « Memoir » (s. d.).

Ce fragment est donc considéré comme son premier *cuts*, aussi comme le simple et le plus familier pour les visiteurs connaissant déjà son contexte original se trouvant non loin de là.

L'élément est, comme le reste des fragments de l'exposition, positionné en lien avec la photographie du contexte : le restaurant FOOD. Comme le décrit Mark Wigley dans son livre dédié au travail de l'artiste,<sup>31</sup> la photographie du contexte affichée au mur, rend clairement visible le trou laissé après que fut opérée la découpe par un jeu d'ombre et de lumière. En revanche, d'autres photographies du restaurant montrent cette découpe relativement bien intégrée dans son contexte. La volonté de l'artiste est donc ici d'amplifier cette idée de trace que laissent ses découpes dans un contexte donné. Ces traces seront plus marquées et violentes dans d'autres œuvres réalisées successivement et également présentées dans l'exposition de 1972. L'importance de ces photographies et du contexte du fragment est relevée par Caroline Gooden, qui expliquera :

*« He never was as interested in the pieces as he was in the hole. The light and the lines interested him much more than the piece, which was simply documentation. He was taking something that was dead-looking and making it alive again. »<sup>32</sup>*

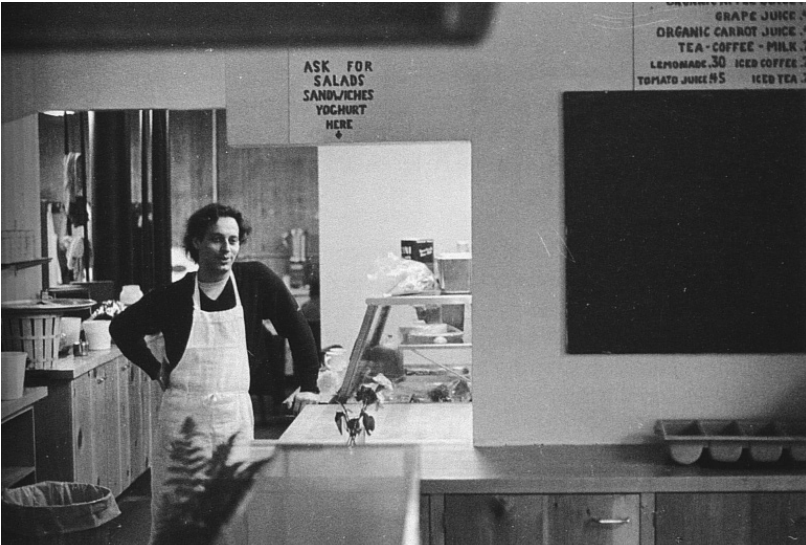
On retrouve donc en lien avec cette œuvre la notion de pragmatisme ainsi que d'œuvre invisible dans un contexte donné. Cette dernière sera abandonnée dans les réalisations successives montrant davantage les traces

---

31. Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark*.

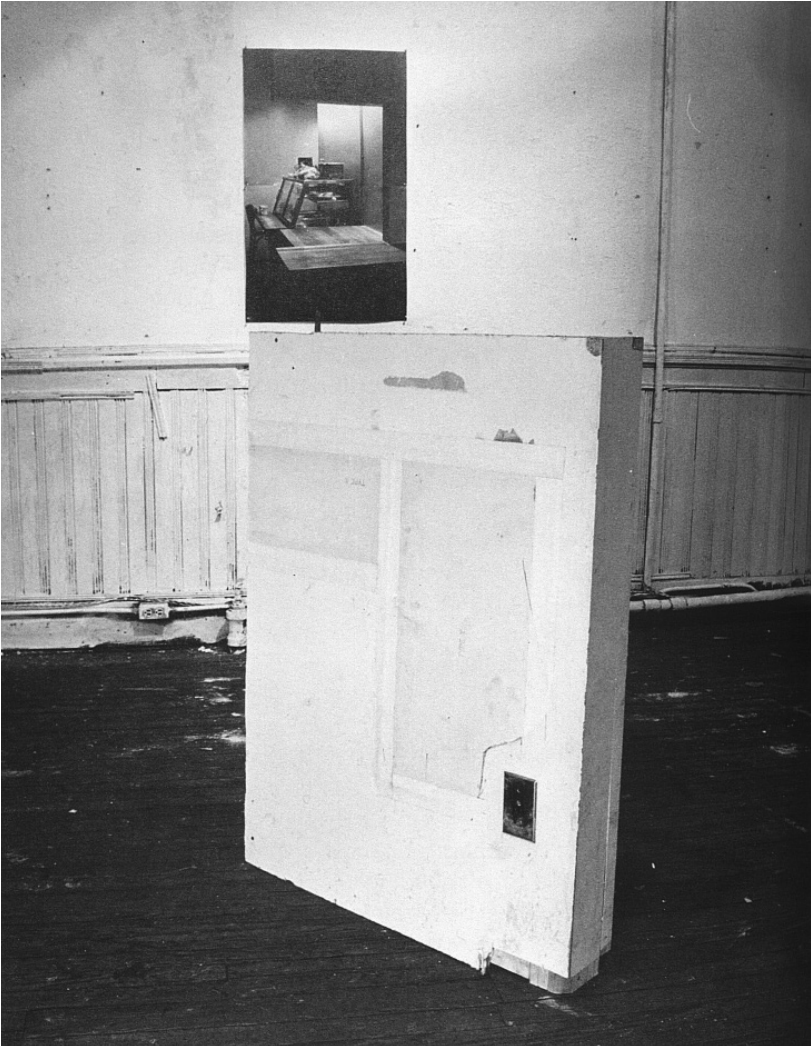
32. Savitt, Mark, and Robyn Brentano. 112 Workshop, 112 Greene Street : History, Artists & Artworks. New York: New York University Press, 1981. Print.





violentes des découpes de l'artiste.

Cette réalisation se situe à mi-chemin entre un *Ready-Made* et les considérations sur les œuvres d'art non reconnaissable en tant que tel de l'artiste Karsten Födinger.



## FLOOR ABOVE CEILING BELOW - 1972

Ce fragment est une découpe de plancher en bois provenant du même bâtiment ou il est exposé. Il fait partie de la composition des quatre *cuts* exposés le long d'un des côtés de la galerie, avec parmi eux le fragment du restaurant FOOD, un second fragment de plancher ainsi qu'un dernier provenant cette fois-ci d'un mur. Il s'agit d'un fragment de forme carrée, sur lequel est visible à la fois le sol, l'intérieur du plancher et le plafond. Une partie est recouverte d'une fine moquette et l'autre de lamelles de bois initialement cachés par un revêtement en plâtre. L'intérieur du fragment, et ce qui tient donc les deux surfaces entre elles, est composé de larges poutres en bois. La découpe est réalisée en diagonale par rapport à l'axe des poutres, de sorte que les lamelles de bois apparaissent avec une inclinaison de 45 degrés lorsque le fragment est posé sur sa tranche. La position de ce dernier est à lire en lien avec la photographie sur le mur à côté. Il est positionné en diagonale, ainsi il est plus facile pour le visiteur de s'imaginer le replacer dans son emplacement d'origine. Une des trois photographies exposées est en réalité une composition réalisée à partir de deux photographies originales et positionnées de telle manière qu'il est possible de voir toutes les faces intérieures de la découpe dans le plancher.



## A W-HOLE HOUSE - 1973

Cette réalisation fait partie d'une série de trois maisons qui seront utilisées comme support pour la réalisation d'œuvre d'art entre 1973 et 1974 : À W-HOLE HOUSE à Gène, la maison Englewood et BINGO à Niagara Falls. Comme indiqué par Wigley dans son livre sur le travail de l'artiste, ces maisons se situent à mi-chemin entre les simples *cuts* de fragments de bâtiment et les réalisations plus complexes concernant des bâtiments entiers traités comme des œuvres d'art colossales, entre les réalisations du 112 Greene Street de New York et CONICAL INTERSECT à Paris en 1975 ou OFFICE BAROQUE à Anvers en 1977.

La maison de Gène est sélectionnée par un galeriste qui fut mis en relation avec l'artiste par le biais de Germano Celant. Le fait que sont nommés à la fois l'entier du bâtiment (À W-HOLE HOUSE), le fragment provenant de la partie sommitale du toit (ATRIUM CUT) ainsi que la coupe horizontale provenant des murs intérieurs (DATUM CUT) signifie que ces trois éléments sont à considérer comme des œuvres d'art respectives. La maison, utilisée comme base pour la réalisation de cette œuvre, semble se trouver dans un quartier relativement peu dense de la banlieue de Gène. La construction est de forme basique, carrée en plan et se déploie sur un seul niveau au rez-de-chaussée. La couverture est une toiture inclinée relativement aplatie. L'intérieur de la maison est composé de deux murs perpendiculaires, le premier séparant le volume en deux parties, et le second, une de ces parties de nouveau en deux autres.

ATRIUM ROOF consiste en un fragment carré retiré de la pointe de la toiture. Des photographies en séquence, présente sur les premières pages



de l'article du critique d'art italien,<sup>33</sup> documente les phases pour l'extraction du fragment depuis sa découpe jusqu'à son déplacement à l'aide d'une grue mécanique.

DATUM CUT consiste en un fragment retiré toujours de l'axe central de la maison, en dessous de la pointe de la toiture, mais cette fois-ci provenant de l'intersection des murs. C'est une bande horizontale en forme de T, de moins d'un mètre de haut et retirée du mur à une hauteur d'environ un mètre. Ce fragment est composé de la partie en brique à l'intérieur du mur, du revêtement blanc sur la surface. Il intègre également des parties de porte avec la partie ouvrante et leur encadrement.

Ces fragments seront par la suite exposés dans une galerie de Gène, avec un dispositif similaire à celui déjà utilisé pour l'exposition de New York, c'est-à-dire les fragments en lien avec des photographies documentant la trace laissée par la découpe de l'artiste dans le contexte original. Ces photographies sont à nouveau découpées et retravaillées, toujours dans une logique de mise en valeur des découpes et des lignes créées.

---

33. Germano Celant, « L'architettura è un Ready-Made ».





Matta-Clark et ses expérimentations successives sur la maison et plus largement l'architecture comme support pour la production d'œuvre artistique sont le début de ce qui deviendra un *motif populaire* dans le domaine de l'art.<sup>34</sup> Cet intérêt sera, entre autres, repris par l'artiste suisse Eric Hattan avec ses expérimentations sur les logements collectifs en ruine, les logements précaires et mobiles, ainsi que sur l'espace d'exposition.

---

34. Patrick Javault et al., *Eric Hattan: Works = Werke = Œuvres, 1979-2015*, éd. par Lutz Eitel et Anthony Spira, First edition (Berlin: Holzwarth Publications, 2016).





## 03. As-Found

## ALISON AND PETER SMITHSON

Les Smithson sont des architectes connus pour leurs travaux réalisés lors de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Ils sont souvent cités et reconnus pour leur participation à de nombreux groupes de réflexion sur l'architecture du second après-guerre, dont le CIAM puis le Team X. Ils sont reconnus comme étant à l'origine des concepts de *New Brutalism* et de *As-Found*.

Leur pratique architecturale est très diverse, allant de projet d'urbanisme, de réalisation de grands ensembles de logements, de construction de villas individuelles, pavillons, expositions, jusqu'à des réalisations appartenant davantage au domaine de l'art, dans le cadre notamment de leur collaboration avec les artistes Nigel Henderson et Eduardo Paolozzi. Ce quatuor donnera lieu une production d'expositions majeures du début des années 1950 qui sera une base pour l'élaboration de leur pensée théorique quelques décennies plus tard.

Ces architectes britanniques, parmi d'autres représentants de l'Independent Group, se placent dans la continuité des mouvements modernistes du début du 20<sup>e</sup> siècle, avec les expérimentations sur les techniques de collage et des mouvements mouvement Dada. Ils diront eux-mêmes dans leur essai sur le concept du *As-Found* :

*« Our shared values - of not needing to say again what had been adequately said by their "inventor" were bodied out by the sense of a continuity parallel to that of the heroic period of modern architecture, flowing through Nigel; from the Blootnsbury Group. from Paris of the 1930s and*

1940s, from Marcel Duchamp, from early Dubuffet and so on.... »<sup>35</sup>

Dirk Van Halen décrira le groupe, dans un essai publié dans la revue OASE en 2002, de la manière suivante :

*« Members were especially interested in Dada and in what they called a 'non Aristotelian' approach to the fine arts, an approach that recognized no hierarchy between 'high culture' and 'low culture'. They were not interested in absolute beauty; on the contrary, following the surrealists, Duchamp and Schwitters, 'art' was found in street litter such as discarded bus tickets and cigarette packs, or in advertisements, and even fashion and car design »*<sup>36</sup>

En quoi le travail des architectes anglais est-il dans la continuité des expérimentations sur les *Ready-Made* de Marcel Duchamp, et quels sont les notions nouvelles ou rapprochements nouveaux apportés par le groupe d'architectes britannique ?

---

35. Alison and Peter Smithson, « The "As Found" and the "Found" », s. d., 201-2 in David Robbins, éd., *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1990).

36. Dirk van den Heuvel, « As Found: The Metamorphosis of the Everyday On the Work of Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, and Alison and Peter Smithson (1953-1956) », *OASE*, n° 59 (2002): 52-67.

## THE "AS FOUND" AND THE "FOUND" - 1990

« *The "as found," where the art is in the picking up, turning over and putting with...*

*and the "found," where the art is in the process and the watchful eye...*

»<sup>37</sup>

En 1990 est publié un livre regroupant différents textes des leaders de L'Independent Group, dont des artistes, architectes et critiques. Ces textes ont pour but de revenir sur les intentions et le propos du groupe britannique, connu notamment pour avoir lancé le mouvement du Pop Art. Il est discuté de leur activité au début des années 50, au travers de différentes expositions auxquelles participent de manière plus ou moins active les membres du groupe.

L'essai intitulé *The "As Found" and the "Found"*, écrit par Alison et Peter Smithson, est organisé en différents paragraphes, chacun développant le concept ou esthétique du *As-Found* dans un domaine particulier. On retrouve ce concept dans l'architecture, les expositions, la sculpture, les publications, et la peinture.

Les auteurs expliquent que dans le domaine de l'architecture, leurs travaux étaient en réaction au contexte de l'après-guerre, dans une société qui n'avait rien.

« *Nigel Henderson made up the quartet with ourselves and Eduardo Paolozzi that manifested our intellectually different aspect of the Inde-*

---

37. Alison and Peter Smithson, « The "As Found" and the "Found" ».



*pendent Group. This difference - even to a certain apartness - can be seen in our exhibition Parallel of Life and Art of 1951; which although mounted in the front room at the ICA, had nothing to do with the Independent Group also meeting in that room. [...] Our shared values - of not needing to say again what had been adequately said by their "inventor" were bodied out by the sense of a continuity parallel to that of the heroic period of modern architecture, flowing through Nigel; from the Bloomsbury Group, from Paris of the 1930s and 1940s, from Marcel Duchamp, from early Dubuffet and so on... »<sup>38</sup>*

Ici, ils expliquent dans un premier temps que leur approche se différencie du reste du Independent Group, et écrivent même que dans le cadre de cette exposition, ils n'avaient absolument rien à voir avec ces derniers. Ils précisent que leur intention n'est pas de ne pas répéter ce qui avait déjà été dit par les inventeurs, dans la continuité de la période du mouvement moderne, avec notamment Marcel Duchamp. Ici, une référence est faite aux notions de détournement au travers des objets *Ready-Made* de l'artiste. Les architectes anglais font donc référence au fait que l'artiste français sélectionnait seulement des œuvres dans la nature et les présentait comme tels au public. Ces œuvres possèdent déjà un auteur et donc une signification à laquelle l'artiste n'a rien besoin de rajouter.

Les Smithson parlent des objets trouvés de Marcel Duchamp comme des objets déjà faits, ou déjà fabriqués. Cela signifie des objets découverts et transformés en objets d'art, mais qui ont été auparavant imaginés par un artisan ou un ingénieur, puis dessinés, puis produits... Ils décrivent donc

---

38. Alison and Peter Smithson.

tout le processus de fabrication de ces éléments qui sont détournés par l'artiste. Ils ajoutent que du fait que ces objets *tout faits* sont sans arrêt produits et renouvelés, le processus de détournement peut continuer indéfiniment.

## UNTITLED - 1952

En 1953, se tient une exposition intitulée *Parallel of Life and Art* à l'institut d'art contemporain de Londres. Le groupe d'éditeurs de l'exposition est composé de Alison et Peter Smithson (architectes), avec Nigel Henderson (artiste), Eduardo Paolozzi (artiste), et Ronald Jenkins (ingénieur civil).<sup>39</sup> Henderson, Paolozzi ainsi que les Smithson sont tous membres de l'Independent Group. L'intention de l'exposition est dans le titre, il s'agit de faire un parallèle entre les éléments quotidiens et le monde de l'art. Ce sont en tout 122 panneaux de collages photographiques qui sont présentés durant l'exposition.

L'œuvre *Untitled*, réalisée par Nigel Henderson et Eduardo Paolozzi est un collage de photographies en noir et blanc, fixée sur large panneau et disposée en deux rangées. Chacune de ces rangées sont attribuées à un des deux auteurs, comme l'indique la signature sur la partie gauche de la composition. Elles expriment respectivement les notions de vie ou d'art. Sur la rangée du haut se trouvent 12 photographies de l'artiste Henderson. Elles représentent des personnages, objets, textures, formes, etc. Les images de personnage sont déformées et étirées, dans la continuité de la série *stressed photographs of a bather* réalisée deux années auparavant par l'artiste. L'échelle des images n'est pas clairement identifiable, avec certaines qui semble microscopiques, et d'autres, au contraire représenter des paysages.

---

39. Alice Sanger, « 'Untitled (Study for Parallel of Life and Art)', Nigel Henderson, Sir Eduardo Paolozzi, 1952 », Tate, consulté le 5 janvier 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444>.

Ces images démontrent l'intérêt de l'artiste pour la création de marques, textures et motifs à partir d'objets qui l'entourent, comme expérimenté plus tôt dans son collage de 1949 montrant des textures abstraites. Les objets sont sélectionnés pour leurs motifs, leurs formes ou leurs textures et sont placés à côté d'objets non figuratifs.<sup>40</sup>

Sur la partie inférieure sont affichées 13 photographies d'œuvres de l'artiste Paolozzi, prise par Henderson.

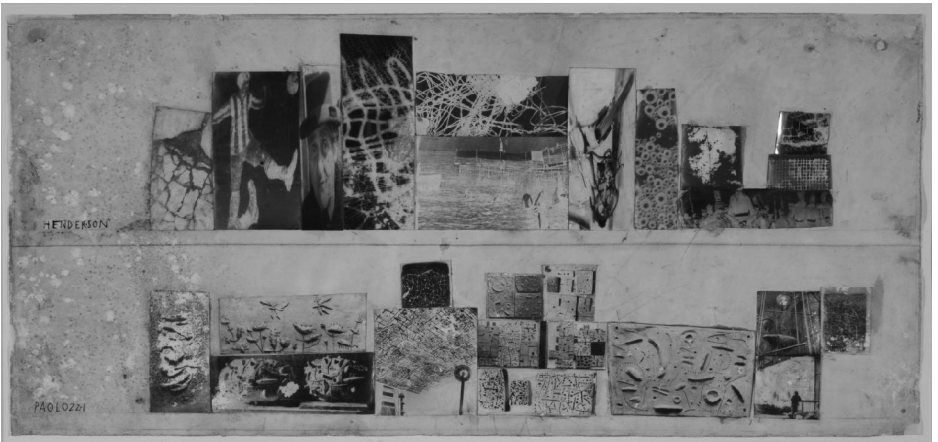
Il s'agit de sculptures abstraites, formes primitives, céramiques, taches et traces. Le parallèle avec la rangée du haut est effectivement visible.

L'institut d'art contemporain de Londres expliquera dans un communiqué de presse :

*« In this exhibition an encyclopedic range of material from past and present is brought together through the medium of the camera which is used as recorder, reporter, and scientific investigator. As recorder of nature objects, works of art, architecture and technics; as reporter of human events the images of which sometimes come to have a power of expression and plastic organization analogous to the symbol in art; and as scientific investigator extending the visual scale and range, by use of enlargements, X rays, wide angle lens, high speed aerial photography. The editors of this exhibition ... have selected more than a hundred images of significance for them. These have been ranged in categories suggested by the materials, which underline a common visual denominator independent of the field from which the image is taken. There is no single simple aim in this procedure. No watertight scientific or philosophical system is demonstrated. In short it forms a poetic-lyrical order where images create a*

---

40. Alice Sanger.



*series of cross-relationships.* »<sup>41</sup>

Il s'agit donc de *matériaux* du passé et du présent, d'objets *naturels*, d'œuvres d'art, d'architectures et techniques en tant qu'évènements humains.

La technique utilisée est celle de la photographie, en tant qu'enregistreur, rapporteur et investigateur *scientifique*.

Une notion nouvelle est l'utilisation du terme « scientifique », en tant que méthode d'investigation, capable de rassembler des choses de différentes natures, contextes, etc.

Les images produites par le biais de la photographie sont décrites dans ce texte comme ayant un pouvoir d'expression et une organisation plastique similaire aux symboles artistiques. On retrouve les notions de sélection des images. Les éditeurs de l'exposition choisissent des images significatives pour eux. La sélection des objets est une composante importante du processus, basé donc sur des questions d'appréciation personnelle des auteurs. Il y a donc une grande quantité d'images qui sont récoltées, puis classées en catégories, en fonction de leur matérialité et non de leur contexte. On retrouve ici l'idée de créer quelque chose de nouveau par le rapprochement de choses de différents contextes, mais ayant, par exemple, leur matérialité comme dénominateur commun. Des relations qui ne sont pas décrites par les auteurs, que l'on pourrait qualifier d'inattendues ou d'aléatoires sont donc créées par ces rapprochements.

---

41. Archives Tate, 1953.

## PATIO AND PAVILION - 1956

En 1956, une seconde exposition du quatuor d'artistes et d'architectes se tient à la Whitechapel Art Gallery de Londres. Cette exposition est composée de 36 participants, parmi lesquels 12 font partie du Independent Group. 12 groupes sont formés comportant à la fois un architecte, un sculpteur et un peintre, et participant au même nombre de réalisations dans l'exposition. Alison et Peter Smithson indiquent que leur installation est une prise de position contre la société de consommation grandissante, ainsi qu'un gîte, comme un rappel d'autres « valeurs et plaisirs ». Ils ajoutent :

*« With the transparent roof of the pavilion made to display Nigel's arrangement of the "as found," the sand surface of the patio (ultimately chosen to receive Nigel and Eduardo's tile and object arrangement, the reflective compounding walls to include every visitor as an inhabitant, the "art of the as found" was made manifest »<sup>42</sup>*

Le pavillon est un abri composé de trois murs en bois et couvert d'une toiture en panneaux transparents de plastique. La construction est basique, presque primitive, les murs sont composés de simples montants verticaux, recouverts de planches des bois, collés les unes aux autres sur le mur du fond et espacés d'étroites ouvertures sur ceux latéraux.

Des câbles tendus sont positionnés sur le dernier côté ouvert du pavillon. La toiture est recouverte d'objets divers et variés. On retrouve notamment une roue de bicyclette et un poster de homard. Les objets sont

---

42. Alison and Peter Smithson, « The "As Found" and the "Found" ».

visibles au travers des ondulations de plastique et par conséquent non reconnaissables en tant que tel pour la plupart. On distingue ainsi des ombres de formes abstraites, géométriques ou irrégulières. À l'intérieur, on retrouve une roue de bicyclette ou encore un tableau représentant un portait qui semble être réalisé à partir de collages de photographies de différentes textures et formes. On retrouve également une table sur laquelle sont présents des objets énigmatiques ainsi qu'une sculpture en forme de rocher posée à même le sol.

Le patio consiste en une structure en bois sur le périmètre de l'espace et donc le long des murs. Cette structure soutient des panneaux sur lesquels sont placées des feuilles d'aluminium jouant un rôle de miroir pour les éléments et les visiteurs de l'exposition. Le sol est recouvert de sable, qui laisse apparaître à certains endroits des collages de l'artiste Nigel Henderson. Sont également visibles, des œuvres probablement de Edouardo Paolozzi, similaire à celle déjà présentée lors de l'exposition de 1952 à l'institut d'art contemporain de Londres.

Dans une conférence donnée en 1990, Peter Smithson explique que *Patio and Pavilion* seront reconstruits dans différentes expositions par la suite. Certains éléments pour sa reconstruction seront des pièces originales de la première exposition, d'autres seront reconstruites. Il parle alors, de l'importance du contexte qui est celui de la galerie d'exposition et notamment de la lumière naturelle qui donne alternativement des lectures différentes des objets présentés. En parallèle, il évoque sa fascination, toujours intacte près de 30 années plus tard, pour les reflets et jeux de lumière créés par les morceaux d'aluminium positionnés sur le long des





murs de l'exposition.<sup>43</sup>

---

43. AA School of Architecture, *Peter Smithson - The Two Lives of Patio and Pavilion*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=f1XqGdOTqsM>.



B. ... Today



## KARSTEN FÖDINGER

Les travaux de l'artiste Karsten Födinger se placent dans la continuité du détournement d'objets architecturaux initié par Gordon Matta-Clark. Son œuvre est liée à l'expérimentation de techniques de constructions en lien avec le domaine de l'ingénierie civile. Ses réalisations vont de différents supports, depuis des expérimentations sur les techniques de peinture, à la réalisation de sculptures et installation colossales.

On retrouve certaines similarités entre les travaux de l'artiste allemand et ceux de Eric Hattan, avec lequel il collabore pendant quelques mois durant ses études.<sup>44</sup> La pratique du détournement est visible chez l'artiste suisse au travers de ces expérimentations sur l'architecture des bâtiments en ruine, et avec la réutilisation d'éléments du domaine public comme des lampadaires, qu'il vient déplacer et repositionner dans des contextes nouveaux. Eric Hattan démontre un intérêt notamment pour le site de construction, le chantier et son processus d'évolution, par exemple dans son œuvre C.I.P (Chantier interdit au public) de 1988. Cet intérêt sera très présent et développé de manière beaucoup plus radicale et profonde dans l'œuvre de Karsten Födinger.

L'analyse de son travail dans le cadre de cette recherche est pertinente du fait que l'artiste participe à élargir le champ des références et sources d'inspirations traditionnelles dans le domaine de l'art. Les questions qu'il

---

44. Anna Rosellini et Roberto Gargiani, *Karsten Födinger - Toward a Radical Sculpture* (Esslingen: DCV, 2020).

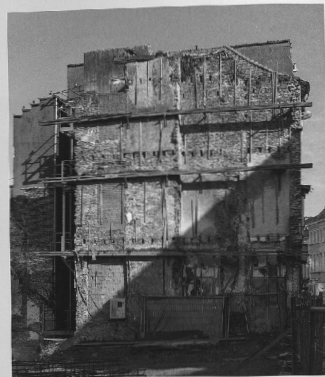
pose sont : comment ces références, notamment dans le domaine de l'ingénierie civil, sont-elles détournées de leur fonction originale, par quelles techniques et quelle est le sens de cette manière de construire ? Enfin, en quoi son travail se différencie-t-il, ou non des notions de *Ready-Made*, de *As-Found* ou encore des *cuts* de Gordon Matta-Clark ?

## UNTITLED PHOTOGRAPHS - since 2009

Il s'agit d'une série de photographies sans titre, sans contexte ou description, et simplement datées, que l'artiste recueille depuis 2009. Ce sont des photographies d'environnements construits à différentes échelles, différents contextes et prises à différentes saisons. Il s'agit parfois de fragments de bâtiments, de façades ou bien de murs pignon visibles dans des contextes urbains lorsque des bâtiments adjacents ont été démolis. Il peut s'agir encore d'immeubles entiers, de maisons individuelles, de structures appartenant au domaine de la construction et du génie civil, d'architecture classique ou contemporaine, religieuse ou encore d'éléments naturels. Les contextes sont variés, allant de terrains vagues dans des banlieues urbaines à des avenues dans des centres-villes. Certaines présentent des sites en construction ou en transformation, des milieux où la nature est très présente ou complètement absente.

Le dénominateur commun de cette série est la présence de structures de renforts, qui sont parfois de l'ordre du détail avec des tubes métalliques, des tirants servant à stabiliser des parois en béton. Il peut également s'agir de structures composées de simples poutres en métal recouvrant l'entier du bâtiment, comme un emballage ouvert, secondaire au revêtement original. On retrouve encore de simples morceaux de bois inclinés et non fixés, en diagonale pour soutenir un morceau de mur. Il y a ensuite des éléments en béton diagonaux, comme structure primaire de parties futures d'édifices en construction. Parfois, les éléments sont composés d'un seul et même matériaux, dans d'autres cas il s'agit de compositions moins homogènes. Les couleurs peuvent également varier, allant d'éléments aux couleurs naturels comme avec les éléments en bois





aux éléments métalliques peints en jaune dans la tradition de certains éléments de chantier.

La plupart des photographies présentent des bâtiments banals, d'autres, des bâtiments historiques ou religieux, mais toujours en fragments avec des parties abimées ou manquantes et avec des ajouts de matériaux bruts comme du métal ou du bois, qui leur font perdre leur aspect monumental. Une constante dans ces photographies est le fait que l'objet principal de la composition n'est pas clairement identifiable. Cela est dû en partie au fait que les structures de soutien sont parfois un ajout ou font parfois partie de l'édifice depuis sa construction. Dans les deux cas, l'instabilité semble être le propos de l'artiste, une instabilité intemporelle. La force de ces photographies réside dans le fait qu'elles nous montrent cette instabilité qui semble paradoxalement permanente. Comme mentionné par l'artiste dans une interview à l'occasion d'une exposition à Bâle en 2012, ces photographies nous marquent et nous surprennent, car elles vont à l'encontre de l'idée reçue de constructions que nous imaginons comme elles doivent être, c'est-à-dire permanentes.<sup>45</sup>

Les matériaux sont de matière construite ou naturelle. Il s'agit de structures en construction, sur des chantiers par exemple ou bien à un moment donné durant leur durée de vie. Les bâtiments ou fragments sont souvent en décomposition. Il y a une ambiguïté au niveau de l'état de ces derniers pour lesquels il est parfois difficile de dire s'ils sont en construction ou bien en décomposition. Il y a une ambiguïté également au niveau des

---

45. Art Basel, *Salon | Artist Talk | Karsten Födinger*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=PvkQ2uLxmEU>.

structures de soutien ou de support qui semblent parfois relativement autonomes par rapport à ce qui doit être soutenu. Parfois en revanche ces structures semblent se fondre avec l'architecture du bâtiment, il devient alors difficile de dire s'il s'agit d'un élément ajouté, d'un reste de fragment disparu ou encore d'une partie intégrante de l'édifice, existante depuis toujours.

Il est possible de noter certaines similarités avec le travail de l'artiste américain Gordon Matta-Clark et notamment son œuvre de collage photographique réalisée à l'occasion de son exposition au 112 Greene Street en 1972. Dans les deux cas, le mur pignon d'un bâtiment anonyme dans un contexte urbain est le sujet principal de l'œuvre. L'architecture est vide de ces utilisateurs, la construction et les matériaux sont la matière principale. Il y a donc un aspect quasiment sculptural de l'architecture, qui deviendra une source d'inspiration pour les travaux futurs des deux artistes.

Ce sont en revanche différentes raisons et volontés de la part des protagonistes qui expliquent un intérêt pour des choses similaires. Dans le cas de l'artiste américain, c'est davantage l'aspect domestique, les traces de la vie passée et disparue dans le bâti qui l'intéresse, avec des fragments de papier peint visible sur les murs intérieurs, devenus extérieurs par la démolition d'une partie du bâti. Dans le cas de l'artiste allemand, l'intérêt se trouve dans l'aspect fragile et instable de ces structures qui ne semblent pas pouvoir se soutenir par elles-mêmes et qui nécessitent l'aide et l'ajout de renforts ou structures secondaires.

Gordon Matta-Clark ne se contente pas de la simple photographie de cette

construction, la découpe de cette dernière fait partie intégrante de l'œuvre finale. Le résultat est une composition d'éléments découpés et assemblés. Chez Karsten Födinger le moment photographié est suffisant en soit et utilisable comme tel en tant qu'œuvre d'art, en référence à ces photographies il dira :

*« Moment where architecture is not this stable as we are used, or as stable we think it should be »*

Ensuite, l'artiste parle de son œuvre à Bâle réalisée en réaction aux études sur l'histoire de la ville en lien avec les tremblements de terre. Ici, on retrouve donc la problématique de dispositif de défense contre des forces naturelles imprévisibles, qui sera réutilisée dans des œuvres postérieures.

*« I find these situations in the street. [...] it fits to my interest, to my work »<sup>46</sup>*

*« It is almost a conclusion of all whats interrested me »<sup>47</sup>*

Ces images renseignent sur le propos de l'artiste qui est celui de découvrir des situations dans la nature (nous entendons ici la nature en tant que ce que l'on ne contrôle pas). Ces situations peuvent être présentes antérieurement dans son travail ou bien une source d'inspirations futurs. L'artiste nous renseigne sur une nouvelle stratégie du détournement, qui n'est pas linéaire dans le temps, partant d'une recherche d'éléments dans la nature

---

46. Art Basel.

47. Art Basel.

pour les récupérer et les transformer, mais plutôt un constant aller-retour entre un processus créatif et une recherche d'éléments à découvrir.

## UNTITLED - 2010

Cette œuvre est réalisée dans un ancien garage restauré à Zurich, appartenant à deux galeristes Beat Raeber et Mattias von Stenglin. Ils collaborent avec Karsten Födinger de 2010 à 2016. Il s'agit de la première œuvre de l'artiste dans cet espace. La façade du bâtiment consiste en une série de garages, tous fermés sur l'extérieur par des volets roulants vitrés. Les photographies de l'œuvre présentent l'espace de galerie avec son volet ouvert, en contraste au reste des garages fermés. La galerie consiste en un espace relativement allongé perpendiculairement à la façade. Les murs et le plafond sont peints en blanc alors que le sol en béton est laissé brut.

L'artiste réalise différentes esquisses pour ce projet. Sa première intuition est celle qui sera réalisée. Il s'agit d'un dispositif anti-avalanche, inspiré de ceux présents dans les paysages suisses des montagnes et des pentes raides. Le mot « schnee » (neige) apparaît sur son carnet de croquis. Les autres alternatives envisagées consistent en une idée similaire d'obstruction, de barrière à l'entrée de l'espace d'exposition.

La forme de la sculpture est un coin monumental en béton armé, orienté vers l'extérieur de l'espace. Cet angle est formé de deux lames dont les extrémités sont coupées ce qui renforce l'impression de « résistance » avec des lignes « similaires à celles des supports des murs instables » comme décrits par Anna Rosellini.<sup>48</sup>

---

48. Anna Rosellini et Roberto Gargiani, *Karsten Födinger - Toward a Radical Sculpture*.

Le travail de l'artiste consiste en plusieurs phases pour cette sculpture : la construction du coffrage, le coulage du béton, puis la déconstruction. Toutes ces phases sont décrites méticuleusement dans le livre dédié à l'artiste : « *He prepared the formwork himself, assembling wood joist and boards and steel tie-bars to create an extremely strong and stable temporary sculpture, [...].* »

Il y a un contraste entre la construction extrêmement solide et planifiée pour un élément qui est supposé persister dans le temps et le fait que ce bloc soit simplement posé sur le sol de la galerie sans fondations préliminaires. L'œuvre sera détruite à la fin de la période prévue pour l'exposition. Le bloc de béton est dans un premier temps tiré vers l'extérieur sur quelques mètres à l'aide de chaînes par un engin de chantier puis détruit progressivement par un bras mécanique, toujours utilisé dans le cadre du chantier. Ces étapes sont documentées et visibles sur des photographies.

*« For him those barriers were like the struts of unsafe walls in his collection of photographs of defensive structures erected to counter unpredictable destructive forces. »*<sup>49</sup>

Ici, un lien clair est établi entre les photographies de structures instables, ou de « murs dangereux » et la réalisation à la RaebervonStenglin Gallery. Les dispositifs anti-avalanches en tant que structures de défense contre des forces imprédictibles sont similaires aux structures photographiées par l'artiste. Encore une fois, il s'agit de retrouver dans la nature des éléments déjà présents dans son œuvre.

---

49. Anna Rosellini et Roberto Gargiani.





La notion de protection contre des forces imprévisibles, qui est donc la fonction de ces dispositifs anti-avalanches, est reprise ou retrouvée depuis celle similaire des structures de renforts présentes sur ces photographies.

Le dispositif anti-avalanche, en tant que forme et objet, est lui repris du paysage traditionnel suisse, lié aux sciences de l'ingénieur. Cet élément est repris en tant que tel et transposé dans un contexte nouveau qui est celui de la galerie d'exposition. L'originalité de l'œuvre de l'artiste réside dans le fait que ce n'est pas l'élément lui-même qui est déplacé d'un endroit à un autre, mais bien reconstruit à partir des mêmes techniques que sont celles de l'ingénierie. L'élément anti-avalanche ne peut, en effet être déplacé de par sa taille et son poids. C'est le processus de construction qui intéresse l'artiste et non l'objet. Il doit apprendre les méthodes de construction pour réaliser ce type de dispositif, qui sont celles du coffrage par des éléments en bois. Comme mentionné dans le livre de Anna Rosellini et Roberto Gargiani sur l'artiste « le système fera partie intégrante de la sculpture ».

La notion de détournement dans l'œuvre de l'artiste Karsten Födinger ne peut être analysée sans une attention particulière à la notion de contexte. C'est cette notion qui justifie la présence de l'œuvre. Cela est valable pour l'œuvre originale et pour l'œuvre reproduite. Ce sont ces raisons qui empêchent le simple déplacement de l'élément d'un endroit à un autre. De même que l'œuvre originale, l'œuvre reproduite est indissociable de son environnement. L'œuvre est en réaction à la nature du garage en tant que dispositif ouvert.<sup>50</sup> De plus, la réalisation est liée au lieu dans lequel

---

50. Anna Rosellini et Roberto Gargiani.

elle se trouve, dans le sens où elle ne peut pas être vendue ou déplacée. Le dispositif mis en place pour la déconstruction a permis de déplacer la masse de béton de simplement quelques mètres en dehors du garage. L'artiste indique que le simple fait de déplacer l'œuvre de son contexte aurait signifié sa déconstruction.

Le fait que l'œuvre soit *site-specific* n'implique pas une forme originale ou nouvelle, ni même des fonctions nouvelles. Ce sont au contraire la forme et les fonctions de cet élément qui acquièrent un sens nouveau lorsque ce dernier est transposé dans un site particulier. Par exemple, l'échelle de l'objet prend une dimension complètement différente en fonction du fait qu'il se trouve sur une pente dans un paysage de montagne ou à l'intérieur d'un ancien garage transformé en galerie d'exposition. Dans le premier cas, l'élément est certes imposant, mais semble se fondre en partie dans le paysage et sa topographie, comme un élément naturel émergeant du sol. Dans le contexte de la galerie, la masse de béton remplit l'espace et encombre l'entrée. L'élément devient menaçant lorsque l'on se trouve du côté du parking, à l'extérieur de la galerie et que l'on fait face à cet angle pointé vers nous. En revanche, l'espace intérieur prend un aspect bien différent, il est l'espace résiduel ou le négatif de la forme.

## C30 / 37 ; WD1, XF2 - 2012

Cette œuvre est réalisée à l'occasion d'une exposition à la Kunst Halle de Saint-Gall en 2012. Le titre C30 / 37 ; XD1, XF2 fait référence à la formule de spécification désignant la classe de résistance et d'exposition du béton utilisé pour la construction de piles pour des ponts. L'œuvre consiste en un coffrage monumental posé directement sur le sol de la galerie. Il est composé de planches en bois, de renforts et de tiges en acier servant à rigidifier l'ensemble. Le coffrage encercle les trois colonnes occupant le centre de la galerie et les cache aux visiteurs. La forme et la taille de cet élément sont en accord avec l'échelle d'une pile monumentale d'un pont autoroutier.

Le coffrage est parfaitement fermé et la structure de rigidification semble suffisamment robuste. Si le langage de l'ingénieur pour la construction de ce type d'ouvrage semble avoir été parfaitement compris et assimilé par l'artiste, au point de pouvoir le reproduire, il s'arrête en revanche à l'étape de la fabrication du coffrage et ne procède pas à son remplissage, et donc pas également à sa déconstruction, comme pour l'œuvre réalisée à la galerie de Zurich deux ans plus tôt. Le processus est ici interrompu à un moment donné, un moment de tension, celui durant lequel l'élément est en attente de ce qui est initialement sa raison d'être. L'artiste attire notre attention sur le coffrage, habituellement visible seulement par les ingénieurs ou autres professionnels de la construction.

Roberto Gragiani analysera cette œuvre en référence aux dessins de coffrages pour des ponts ou aux expérimentations et tests de chargements pour des structures par l'ingénieur Maillart. En effet, le bâtiment de la Kunst Halle de Saint-Gall est construit par le fameux ingénieur suisse au

début du 20<sup>e</sup> siècle. Födingen fera référence à ce dernier en incluant dans la sculpture les trois colonnes en béton occupant l'espace. La référence à Maillart dans le domaine artistique n'est en revanche pas une originalité de l'artiste allemand, comme l'indique Roberto Gargiani, l'artiste Serra réalisa déjà en 1988, une structure intitulée *Maillart* composée de deux colonnes et une poutre en acier à l'intérieur d'un espace d'exposition.<sup>51</sup>

Selon l'historien, l'intérêt de l'artiste pour les structures colossales de génie civil en béton armé s'explique pour différentes raisons. Dans un premier temps, il serait dû au fait que cela lui permettrait de construire des sculptures toujours plus grandes tout en n'étant pas reconnaissable en tant que tel. Ensuite :

*« those sculptures, [...] have allowed him to complete the decisive passage from sculpture generated by the nature of material and its physical and mechanical behavior, [...] to the process of construction proper that he breaks down into various stages, [...]. »*<sup>52</sup>

Ce dispositif de construction lui permet donc, ici, d'opérer une évolution dans sa méthode de travail, il ne s'agit plus de permettre des conditions qui laissent s'exprimer la matière et sa nature propre, mais plutôt de maîtriser le processus de construction et de le décomposer en différentes étapes.

Différents arguments concourent à démontrer que c'est bien le processus

---

51. Anna Rosellini et Roberto Gargiani.

52. Anna Rosellini et Roberto Gargiani.

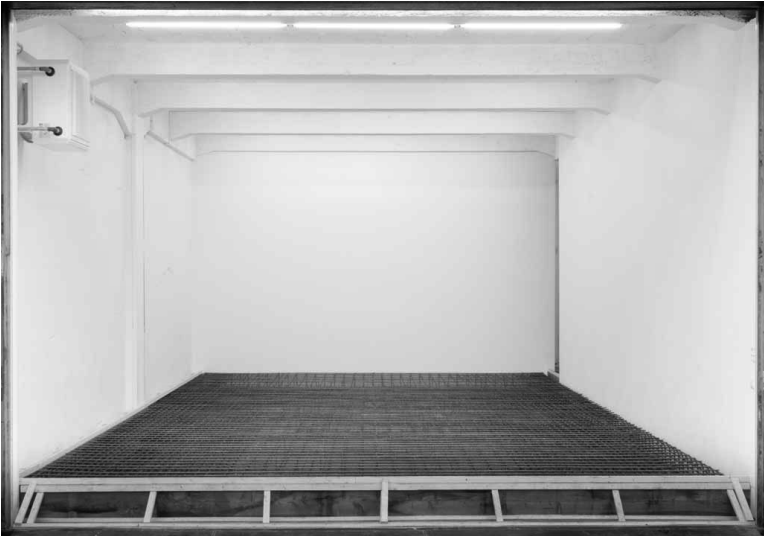
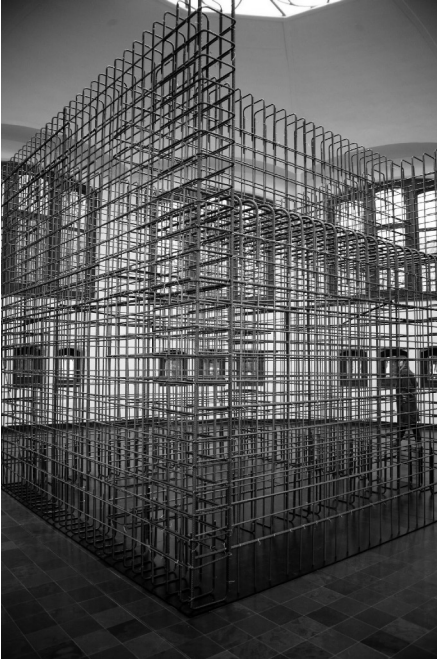


qui est au cœur des préoccupations de l'artiste. On compte parmi eux l'exemple de sa réalisation à Zurich pour le Art and the city festival de 2012, pour laquelle Roberto Gargiani écrira : « *Once the work has been dismantled at the end of the festival, the idea turned into an experience that could reappear elsewhere and in the same guise, [...] because what is replicated is not the work but the process.* ».<sup>53</sup>

L'œuvre réalisée à Saint-Gall est dans la continuité d'expérimentation de l'artiste visant toujours à cette décomposition des étapes de la fabrication d'éléments appartenant au domaine de la construction. En 2012 à la KIOSK Galerie de Gand, Karsten Födinger construit l'armature pour la base de ce qui semble être encore une fois une pile d'un viaduc. À Zurich en 2012, à l'occasion d'une deuxième exposition à la ReabervonStenglin Gallery, l'artiste installe dans deux espaces côte à côte des armatures pour une dalle à même le sol avec des parties de coffrages aux extrémités ainsi qu'une colonne construite seulement avec des armatures. Cette colonne est donc cette fois-ci construite sans coffrage. Födinger vient couler à l'intérieur un mélange de béton relativement sec dans le but de contenir une partie de celui-ci à l'intérieur de l'armature.

---

53. Anna Rosellini et Roberto Gargiani.



L'enseignement que nous donne Karsten Födinger en lien avec le processus de *détournement* est celui de l'apprentissage et de la compréhension d'un processus. Il opère dans un premier temps une reproduction puis pour une décomposition des phases de construction dans le but de donner à certains éléments un sens nouveau. L'artiste fait référence à un univers personnel provenant de préoccupations liées à la stabilité des structures des dispositifs de défense contre des forces naturelles. Son œuvre est un constant aller-retour entre des expérimentations des structures visibles et découvertes par ce dernier dans la nature.

Födinger s'inspire de l'intégration d'un élément dans un contexte pour parvenir à reproduire ces conditions dans la galerie d'exposition. Il évoque à de nombreuses reprises une approche spécifique au site (*Site-specific*), cela signifie qu'il ne pourrait pas en théorie simplement déplacer un élément dans le contexte de la galerie d'exposition, en suivant la stratégie des *Ready-Made*, car cela impliquerait un objet fait à l'origine pour un contexte différent. L'appropriation des techniques et méthodes de construction lui permet de réaliser une œuvre faite pour un site en particulier.

Il est intéressant de noter qu'il existe une sorte d'ambiguïté dans la notion de *site-specific* en rapport avec des éléments détournés. Un rapport nouveau s'établit avec le contexte, non pas par le déplacement de l'objet, mais par sa reconstruction. L'effet produit est alors celui de la surprise, de l'étonnement, parfois de l'indifférence. C'est à partir de ce sentiment que l'artiste parvient à nous questionner sur certains éléments et leurs significations en les décomposant ou en inversant les ordres préétablis.







## Epilogue

The process of *détournement* is operated on different levels. It sometimes remains on a very simple one, similar to what we can call *Appropriation*, sometimes, the process is way more radical, in the sense that it does not limit itself to an act of selection and displacement from a context to another, but it appropriates the fundamental process of production of the object being selected. As a result, this allows the objects to be reproduced into another context, as a trick by the artist. The new object can then be qualified as specifically made for this new context, as if it would have forgotten its original environment, or conversely, as if it would challenge the meaning of the place where it is being installed.

An important question raised by this research is related to the fact that architecture is often used by artists in the process of production for works of art, through the strategy of *Détournement*. This challenges the fundamental understanding of our discipline.

As a final consideration and opening question for additional research, I would like to address the fact that this notion of *Détournement*, which has its origins in the beginning of the 20th century as described in this work, seems to be very much related to present concerns, not only in the field of art but also that of architecture. It is related to notions of *reuse materials*, or *circular economy* and linked to ecological issues, which are some of the most important problematics of our time.

How can this strategy, that addresses the question of our relation to the objects we find in our environment, be useful to the present condition of architecture?



## ICONOGRAPHY

p.31

Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, Metal wheel mounted on painted wood stool, The Sidney and Harriet Janis Collection, 1951.

© 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, Roue de bicyclette, Métal, bois peint, Centre Pompidou, 1964.

© Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris

© Christian Bahier et Philippe Migeat Centre Pompidou

p.34

Marcel Duchamp, Porte-bouteilles, Fer galvanisé, Centre Pompidou, 1964.

© Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris

© Service de la documentation photographique du MNAM – Centre Pompidou

p.37

*The Richard Mutt Case*, The Blind Man, 1917, p. 4-5.

p.39

Marcel Duchamp, Fontaine, Faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, Centre Pompidou, 1964.

© Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris

© Audrey Laurans – Centre Pompidou

p. 42

Germano Celant, 'Architettura è un Ready-Made', Casabella, 1974.

Avery

p.45

Gordon Matta-Clark solo exhibition at 112 Greene Street, 1972.

Photograph by Dickie Landry.

© Estate of Gordon Matta-Clark

Gordon Matta-Clark, unnamed photo-work in solo exhibition at 112 Greene Street, 1972.

Photograph by Dickie Landry.

© Estate of Gordon Matta-Clark

p.47

Gordon Matta-Clark, color photograph of the community gardens in front of the building seen the unnamed photo-work.

© Estate of Gordon Matta-Clark

Gordon Matta Clark, Black-and-white photograph of building used to make the unnamed photo-work in solo exhibition at 112 Greene Street, 1972.

© Estate of Gordon Matta-Clark

p.51

Tina Girouard, Carol Goodden and Gordon Matta-Clark in front of the closed-down bodega that would become their restaurant Food, New York, 1971.

Photograph by Dickie Landry with alteration by Gordon Matta-Clark

© Estate of Gordon Matta-Clark

Food restaurant with servery, site of Gordon Matta-Clark “wall sandwich” extraction, 1972.

Photograph by Dickie Landry

White Columns Archive, New York

p.53

Gordon Matta Clark, cutting from FOOD restaurant and photo in solo exhibition at 112 Greene Street, 1972.

Photograph by Dickie Landry

© Estate of Gordon Matta-Clark

p.55

Gordon Matta Clark, Installation of FLOOR ABOVE CEILING BELOW fragment and photo-works in solo exhibition at 112 Greene Street, 1972

Photograph by Dickie Landry

© Estate of Gordon Matta-Clark

p.57

Gordon Matta Clark, extraction of peak from A W-HOLE HOUSE, Genoa, 1973

© Estate of Gordon Matta-Clark

Gordon Matta Clark, DATUM CUT, Genoa, 1973

© Estate of Gordon Matta-Clark

p.59

Main Gallery installation of Gordon Matta-Clark, a w-hole house exhibition Galleri-aforma, Genoa, 1973.

© Estate of Gordon Matta-Clark

p.71

Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Untitled (Study for Parallel of Life and Art), 1952.

Photograph by Tate

© The estate of Eduardo Paolozzi, 2018. All Rights Reserved DACS/The estate of Nigel Henderson

p.75 -77

Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi and Alison and Peter Smithson Patio and Pavilion, This is tomorrow exhibition, Whitechapel Art Gallery, London, 1956.

© Smithson Family Collection.

p.83

Karsten Födinger, Untitled, 2018, fine art print on baryta paper, 12 x 13,8, ed. 5+II

Photograph by Karsten Födinger

Karsten Födinger, Untitled, 2009, fine art print on baryta paper, 15,5 x 13, ed. 5+II

Photograph by Karsten Födinger

Karsten Födinger, Untitled, 2016, fine art print on baryta paper, 18 x 13, ed. 5+II

Photograph by Karsten Födinger

Karsten Födinger, Untitled, 2018, fine art print on baryta paper, 12 x 13,5, ed. 5+II

Photograph by Karsten Födinger

p.90

Karsten Födinger, Untitled, concrete, 340 x 600 x 460 cm. Installation view: ReabervonStenglin, Zurich, 2010.

p.95

Karsten Födinger, C30 / 37 ; WD1, XF2, formwork, 405 x 1240 x 400 cm. Installation view: Kunst Halle Sankt Gallen, ST. Gallen, 2012.

Photograph by Kunst Halle Sankt Gallen and Gunnar Meier

p.97

Karsten Födinger, Void, Reinforcement steel, formwork panels, 410 x 410 x 600cm.

Installation view : KIOSK, Ghent, 2012.

Karsten Födinger, Untitled, reinforcing steel, wood, 30 x 565 x 1030 cm. Installation view ReabervonStenglin, Zurich, 2012.





## BIBLIOGRAPHY

**BOOKS**

Anna Rosellini et Roberto Gargiani. Karsten Födinger - Toward a Radical Sculpture. Esslingen: DCV, 2020.

Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal. Lacaton & Vassal. Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine, 2009.

Brigitte Leal, éd. Collection art moderne: la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. 2ème éd. rev. et corr. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2008.

Bruno Krucker. Komplexe Gewöhnlichkeit: der Upper Lawn Pavillon von Alison und Peter Smithson. Zürich: gta Verlag, 2002.

Caroline Goodden Yorke. « Memoir », s. d.

Claude Lichtenstein et Thomas Schregenerberger, éd. As Found: The Discovery of the Ordinary. English ed. Baden, Switzerland: Lars Müller, 2001.

David Robbins, éd. The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.

John Dewey. L'art comme expérience. Folio essais 534. Paris: Gallimard, 2010.

École d'Architecture de Bretagne. Exercice(s) d'architecture. Exercice(s) d'architecture. Rennes: École nationale supérieure d'architecture de Bretagne, 2007.

Ernest Klein. Kleins Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. Amsterdam, New York: Elsevier Publishing Company, 1971.

Francis M. Naumann. Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée. Hazan, 2004.

Francis M. Naumann et Hector Obalk. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp. 1er édition. London: Thames & Hudson Ltd, 2000.

Gordon Matta-Clark. Gordon Matta-Clark: Open house. Genève: Mamco, 2019.

Irénée Scalbert. Never Modern. Zürich: Park Books, 2013.

Marc Dachy. *Journal du mouvement Dada: 1915-1923*. Genève: Skira, 1989.

Marcel Duchamp. *Duchamp du signe: écrits*. Édité par Michel Sanouillet. Nouv. éd. revue et augm. Avec la collab. de Elmer Peterson. Champs 614 Contre-champs. Paris: Flammarion, 1994.

Mark Savitt et Robyn Brentano. *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*. New York: University Press, 1981.

Mark Wigley. *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2018.

MoMA highlights: 375 oeuvres du Museum of modern art, New York., 2019.

Charlotte Mullins. *Rachel Whiteread. Modern Artists*. London: Tate Publishing, 2004.

Patrick Javault, Eva Kuhn, Maja Naef, Ralph Ubl, Philip Ursprung, Eric Hattan, Anthony Spira, et al. *Eric Hattan: Works = Werke = Œuvres, 1979-2015*. Édité par Lutz Eitel et Anthony Spira. First edition. Berlin: Holzwarth Publications, 2016.

Ilka Ruby, Mónica Gili, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, Monica Gili, Lacaton et Vassal Architectes, et Lacaton & Vassal. *Lacaton & Vassal*. 2GLibrosBooks. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

Sadie Plant. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. London ; Routledge, 1992.

Victoria Walsh. *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. London: Thames & Hudson, 2001.

## ARTICLES

Alison and Peter Smithson. « The “As Found” and the “Found” », s. d., 201-2.

André Breton. « Le Phare de la Mariée ». *Le Minotaure*, n° 6 (1935): 45-49. *Le surréalisme et la peinture*. Nouv. éd. rev. et Corrigée 1928-1965. Folio. Essais 399. Paris: Gallimard, 2002.

André Gervais. « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes ». *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 30 (1989): 59-80.

« Announcement of “A W-Hole House” at Galleriaforma ». *Galleriaforma*, Gène, no-

vembre 1973. CCA.

Ben Highmore. « Rough Poetry: “Patio and Pavilion” Revisited ». *Oxford Art Journal* 29, n° 2 (2006): 269-90.

Dirk van den Heuvel. « As Found: The Metamorphosis of the Everyday On the Work of Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, and Alison and Peter Smithson (1953-1956) ». *OASE*, n° 59 (2002): 52-67.

Germano Celant. « L’architettura è un Ready-Made ». *Casabella*, n° 391 (juillet 1974).

Guy-Ernest Debord, éd. « Définitions ». *Internationale situationniste*, n° 1 (1958): 13-14.

Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman. « Mode d’emploi du détournement ». *Inter*, Les Éditions Intervention, *Détournement, imposture, falsification*, n° 117 (2014): 23-26.

Marcel Duchamp, Beatrice Wood, et Henri Pierre. « The Richard Mutt Case ». *The Blind man*, n° 2 (1917): 4-5.

## WEBSITES

AA School of Architecture. Peter Smithson - The Two Lives of Patio and Pavilion, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=f1XqGdOTqsM>.

Alice Sanger. « ‘Untitled (Study for Parallel of Life and Art)’, Nigel Henderson, Sir Eduardo Paolozzi, 1952 ». Tate. Consulté le 5 janvier 2022. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444>.

Art Basel. Salon | Artist Talk | Karsten Födinger, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=PvkQ2uLxmEU>.

« Art Terms | Tate ». Consulté le 7 janvier 2022. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms>.

Hamilton, Richard, Corinne Diserens, et Gesine Tosin. *Le grand déchiffreur: Richard Hamilton sur Marcel Duchamp une sélection d’écrits, d’entretiens et de lettres. Lectures Maison rouge*. Paris Zürich: La Maison rouge, Fondation Antoine de Galbert JRPRingier, 2009. Consulté le 7 janvier 2022. [https://infokiosques.net/lire.php?id\\_article=13](https://infokiosques.net/lire.php?id_article=13).

« MoMA | Glossary of Art Terms ». Consulté le 7 janvier 2022. <https://www.moma>.

org/learn/moma\_learning/glossary/.

Sandra Zalman. « 112 Greene Street as Site – In Focus ». Tate. Consulté le 4 janvier 2022. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/112-greene-street>.

## ACKNOWLEDGEMENTS

This research would not have been possible without the help of my teachers, school assistants, friends and family.

I would like to thank: Anja and Tiago for their interest in my research topic and for our valuable discussions especially for the clarification and structure of this *Énoncé théorique*. Karsten for having accepted to follow me during this semester, for the discovery of the fundamentals of art through his course in our school and for our very interesting discussions. My collective, assistants and teacher from Superstudio for this semester of intense richness in the elaboration of the project. My friends from the school in Lausanne, from this year and the previous years. My parents for their support during these last years. Finally, all the people with whom I have discussed, from near or far, this subject.

