

Faire violence à la matière : les sculptures de O'Connell, Harlan, Weber, Rüthemann et Födinger

Autor(en): **Rosellini, Anna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **16 (2020)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984525>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Faire violence à la matière

Les sculptures de O'Connell, Harlan, Weber, Rütthemann et Födinger

Anna Rosellini

Au seuil du XVII^e siècle, fort de sa connaissance des premières expériences scientifiques sur la résistance des matériaux, Vincenzo Scamozzi mettait en garde les bâtisseurs travaillant la brique, la pierre et le bois : « *Ce que l'architecte tente de réaliser en faisant violence à la matière n'est pas très honorable.* »¹ Cette expression prémonitoire devait par la suite devenir, grâce à la contribution décisive du moine Carlo Lodoli au mitan du XVIII^e siècle, le nouveau mot d'ordre pour contester le principe vitruvien d'imitation, qui condamnait la pierre et le marbre à remplacer le bois sans en modifier les formes. Les artistes de ce début de XXI^e siècle ont exploré les territoires du comportement imprévisible de cette matière, que la science de la résistance et la théorie de l'architecture disaient parfait au regard des conditions de plus en plus rigoureuses de sa mise en œuvre raisonnée dans la construction. Ce qu'ils ont découvert ne manquera pas d'étonner les spécialistes du bâtiment : ils font en effet apparaître un état de la matière qui échappe à l'essence même de tous les principes logiques édictés au fil des siècles. L'œuvre de ces artistes pionniers s'inscrit pourtant dans une tradition sculpturale, certes très récente et encore balbutiante.

Les recherches sur le béton, menées de façon systématique dans les années 1960 pour tenter de dépasser les lois scientifiques, n'ont jamais véritablement débouché sur des résultats concluants, se résumant à un usage technique limité à l'empreinte, au moulage ou à la sélection de matériaux inertes symboliques. Dans les années 2010, la génération d'artistes nés dans les années 1960 s'est emparée du matériau pour expérimenter des procédés de mise en œuvre inédits : les coulées de Robert Smithson, les réactions chimiques de Gilberto Zorio et, plus récemment, les travaux d'Anish Kapoor et de Damián Ortega sur la nature molle du béton, ont engendré de nouvelles recherches, et la prise en compte de divers facteurs intervenant dans le procédé de fabrication du béton, depuis les étayages jusqu'au temps de prise du mélange, a singulièrement élargi

Brian O'Connell, Concrete Boat Project, Malibu, Californie, 2009.

le spectre du potentiel créatif de ce matériau. C'est ce qui permet aujourd'hui d'inventer des états de la matière jusqu'alors insoupçonnés, et ce, en faisant justement « violence à la matière », contre l'avis de Scamozzi. Or, dans cette démarche « violente », les artistes contemporains renoncent à l'imitation, mais en respectant la nature propre de la matière, ils s'aventurent au-delà des lois scientifiques conventionnelles pour découvrir, peut-être, un univers qui avait été exclu de ces lois. Et du même coup, le béton se trouve ainsi triomphalement affranchi du rôle pour lequel il avait été inventé : édifier des structures solides.

Alors que les écrits théoriques des artistes de l'avant-garde des années 1950 et 1960 trahissaient une volonté de se mesurer aux principes liés aux propriétés physiques des matériaux, la façon dont les artistes actuels abordent la construction architecturale a quelque chose d'obsessionnel. Dans les manifestations les plus extrêmes de cette tendance, l'art devient une construction fantastique, s'appropriant de nombreux dispositifs architecturaux pour en détourner l'essence. Le passage de l'état fluide à l'état solide de la matière surprend les artistes, car ils entrevoient la possibilité d'exploiter les lois scientifiques pour créer des formes non visibles dans les figures conventionnelles de la matière, telles qu'elles se sont exprimées dans des ouvrages d'architecture ou d'ingénierie.

Un groupe important d'artistes a engagé un travail de recherche systématique sur la nature du béton et a abouti à des formes d'expression qui s'apparentent à des expériences sur la résistance de la matière dans un cadre scientifique différent de celui que nous connaissons, ou qui ressemblent à des constructions installées dans des salles de galeries, évoquant un chantier en cours dont on ne parviendrait pas à reconnaître la logique pratique. Brian O'Connell, Charles Harlan, Christoph Weber, Kilian Rùthemann et Karsten Födinger sont les figures de proue de ce groupe d'artistes qui étudient le béton dans des conditions renvoyant aux expériences pionnières des années 1960, et ouvrent des territoires inexplorés en faisant violence au matériau. Si la généalogie opératoire des années 1960 transparaît encore dans les œuvres de O'Connell et Harlan, celles de Weber, Rùthemann et Födinger la dépassent pour tenter d'appréhender la matière en soi, allant jusqu'à s'appuyer sur le modèle du chantier de construction en béton.

La (Not)Architecture de O'Connell

Né en Belgique et formé dans plusieurs établissements prestigieux, parmi lesquels l'université Columbia et le California Institute of Arts de Valencia (Californie), Brian O'Connell travaille actuellement en Californie. La façon dont il exploite le béton porte la trace des principes créatifs formulés dans les années 1960, de la recherche sur la matière de Robert Smithson et de Giuseppe Uncini, ou encore des actions de Gordon Matta-Clark contre l'architecture.

Pour façonner les surfaces, O'Connell étend des panneaux de bois de diverses largeurs, ménageant entre chacun un vide dans lequel il coule le béton, de façon à cintrer le bois – du bois souple de balsa, plus flexible – selon différentes courbes naturelles.



Brian O'Connell, Concrete Painting n.16, 2011.

Dans le moule, quelques éclats de bois, voire des panneaux entiers restent pris dans le béton qui s'est infiltré dans les interstices, conférant au tableau ses qualités matérielles et chromatiques. Ce sont là des procédés de fabrication semblables à ceux qu'utilisait couramment l'architecture de béton brut des années 1950 et 1960 pour texturer les surfaces de jeux calculés de reliefs et replis obtenus en manipulant les planches de coffrage. Carlo Scarpa avait été parmi les premiers à écarter les bois de coffrages pour laisser le béton liquide s'infiltrer entre les planches, avant de sculpter les irrégularités de surface. Dans les reliefs de O'Connell, en revanche, c'est la courbure aléatoire des planches qui produit des effets similaires, tandis que les infiltrations créent des lignes parallèles irrégulières.

Dans ses usages du béton, O'Connell s'inspire également du bâtiment et de la construction navale. En 2009, il construit ainsi de ses propres mains sur les plages de Los Angeles une barque en ferrociment, *Concrete Boat Project* (voir image page 296), pour la galerie californienne Redling Fine Art. Il récidive en 2012 pour la galerie Protocinema d'Istanbul, réalisant une singulière opération de calfatage d'une vieille barque de pêche turque, en alternant sur le bois des couches de ciment et de grilles d'armature, toujours selon la technique du ferrociment, puis en retirant les planches dont l'empreinte lui fournit, comme dans ses tableaux, un moule – *Openings to the water*². L'idée de ces deux pièces provient des observations de l'artiste sur la quantité de bois agencé selon des incurvations complexes qu'a nécessité la construction des surfaces courbes en béton armé du terminal TWA d'Eero Saarinen à l'aéroport JFK de New York. Dans ses recherches pour réaliser un moule en ferrociment de la barque turque, O'Connell s'est interrogé sur la forme géométrique de la coque.

Pour construire sa première barque, il a compulsé des manuels techniques et est tombé sur la notice de l'inventeur de la première embarcation en ciment armé et béton : Joseph Lambot. Au cours de son exploration de l'histoire du béton, tout lui paraissait étrangement inédit, et chacun de ses actes créatifs est alors devenu un geste mémoriel, sans pour autant tomber dans la nostalgie, trouvant sa résolution dans la cimentation d'une histoire dont son œuvre n'est que le dernier chapitre en date. La construction du *Concrete Boat Project* est tout à la fois un hommage à Lambot et un souvenir du voilier de l'artiste conceptuel néerlandais Bas Jan Ader, disparu dans l'océan Atlantique en 1975 au cours de sa performance *In Search of the Miraculous*. *Openings to the water* est un projet encore plus complexe que *Concrete Boat Project*, qui interroge la transmission du secret mathématique de l'origine de la surface courbe, dont O'Connell lui-même a posé les prémisses en 2011 lors de son séjour en Turquie³.

O'Connell a réalisé d'autres gestes mémoriels complexes dans ses installations de 2010. Pour l'exposition présentée au MoMA PS1 à Long Island City, il a construit deux colonnes avec un procédé consistant à verser dans un coffrage des couches successives de terre mélangée à du ciment, tassées entre chaque coulée à l'aide d'un pistolet de mortier pneumatique. Le matériau ainsi obtenu, appelé « *rammed earth* » [pisé], est composé d'un produit de synthèse, le Miracle Gro Potting Mix, mélangé à du ciment de Portland. Après décoffrage, la séquence de strates apparaît clairement le long des fûts

de couleur grise des deux colonnes construites selon cette technique, dont la présence insolite dans la salle d'exposition ne prend de sens que grâce à la construction de deux murs qui délimitent un segment de l'espace, sans que l'on puisse distinguer les colonnes de béton armé de la structure réelle. Mais d'un point de vue statique, les colonnes n'ont aucune utilité ; il a d'ailleurs fallu les stabiliser en y insérant une tige métallique ancrée au sol, car leur hauteur s'arrête à cinq centimètres du plafond.

O'Connell explicite au demeurant la valeur de ces éléments structurels à travers son titre : *(Not)Architecture for the Kunsthalle, PS1*⁴. Parce qu'elles sont affranchies de tout rôle porteur, ces colonnes s'offrent comme une variante délibérée de *l'Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark, qui avait participé à la première exposition du MoMa PS1. Le jeu à la manière de Matta-Clark que O'Connell met en scène avec ses colonnes inutiles trouve également des échos dans l'architecture contemporaine : songeons par exemple aux fausses colonnes que l'on retrouve souvent dans les réalisations de l'agence belge De Vylder, Vinck, Taillieu, qui jouent justement sur le statut porteur héroïque de cet élément (et ce n'est pas un hasard si l'on reconnaît une influence de *l'Anarchitecture*, aussi bien dans l'architecture de De Vylder, Vinck, Taillieu, que dans les œuvres de O'Connell).

O'Connell applique ce concept de *(Not)Architecture* à d'autres éléments constructifs non fonctionnels. En 2010, il exploite à nouveau la technique de construction des colonnes en terre et ciment comprimés pour élever des segments de murets dans le cadre de son installation *The Illusion of Plans*, présentée à la galerie Emerson Dorsch de Miami (Floride), du 8 octobre au 13 novembre 2010 – un titre qui évoque forcément celui de l'article fondamental de Le Corbusier, «L'illusion des plans», publié d'abord dans *L'Esprit nouveau*, puis repris dans son livre de 1923, *Vers une architecture*⁵. Ces portions de murets matérialisent plus ou moins précisément l'agencement des locaux de l'ancienne usine de luminaires qui occupait le bâtiment avant qu'il ne soit reconverti en galerie d'art – et jouent donc, comme les colonnes du MoMA PS1, un rôle mémoriel.

Les empilements de matériaux de construction de Harlan

Il n'y a pas que dans les œuvres de O'Connell qu'affleure le goût des années 1960 pour l'expérimentation. Charles Harlan, sculpteur américain formé à l'université de New York, utilise également toute une gamme de matériaux disparates : il s'agit généralement de déchets de chantiers récupérés dans des décharges, de matériaux de construction achetés dans des magasins spécialisés, à la manière de Robert Rauschenberg et de Robert Smithson, mais aussi de tronçons de bois et d'écorces sèches, de pneus de camion chers à Allan Kaprow, de briques réfractaires et blocs de béton qui fascinaient tant Carl Andre, ou encore de cylindres optiques tels que ceux employés par Nancy Holt. Les choix artistiques de Harlan ont également été conditionnés par le fait qu'il a grandi dans un milieu de bâtisseurs (ses parents tenaient une quincaillerie et un magasin de matériaux de construction). Les matériaux sélectionnés évoquent les banlieues des métropoles américaines et de New York où vit l'artiste, et leur agencement rappelle souvent le fatras des chantiers ou des dépôts de matériaux. Parmi ces matériaux, le



Brian O'Connell, installation présentée au MoMA PS1, Long Island City, 2010.

grillage métallique, sous forme de clôture ou de treillis d'armature de béton, occupe généralement une place privilégiée et est souvent associé à des pièces de béton coulées spécialement pour les sculptures. Dans certaines réalisations de Harlan, le grillage s'enchevêtre à des fragments d'arbre, comme le magma périurbain empiétant sur la nature. Courbé et tordu, il exprime la transcendance et l'abandon des confins incertains des périphéries.

Si ces matériaux appartenaient déjà au catalogue des maîtres américains des années 1950 et 1960, leur assemblage et leur traitement reflètent les aspirations de la génération de Harlan : il émane de l'empilement ordonné de matériaux totalement hétéroclites un désir de construire des ouvrages d'une incontestable solidité pour un avenir ramené à l'essentiel, dans l'espoir d'ouvrir un horizon culturel différent, pour l'art comme pour la vie, aussi précaire et rudimentaire soit-il.

En assemblant ses matériaux, Harlan cherche à construire une forme solide, voire noble, et l'empilement méticuleux de fragments évoque parfois certains montages traditionnellement utilisés pour construire des colonnes. La colonne figure parmi les motifs récurrents de ses sculptures, car elle résulte elle-même d'une superposition de fragments dans un certain équilibre vertical. Ainsi, pour Harlan, la colonne n'est pas un élément architectural aulique, ni même la composante essentielle de l'édifice théorique de l'architecture et du temple, mais elle est au contraire la conséquence primitive et inattendue de son intervention constructive, réduite à des matériaux et à des gestes essentiels. La colonne devient ainsi une « pile ». À partir de cette colonne primitive, Harlan reconstruit l'avenir selon une vision critique qui, du recyclage des matériaux et des cultures, se projette vers les plaisirs d'une beauté brute primordiale, même si l'on devine l'écho des *Accumulations* de béton d'Arman, des *Combines* hybrides de Rauschenberg, ou des « non-sites » en forme d'accumulations de Smithson. En construisant ses pièces, Harlan se confronte aux composants fondamentaux du béton armé, du ciment jusqu'à l'armature, qu'il mélange avec les autres matériaux pour en faire des éléments constitutifs à part entière d'un édifice culturel et social à venir.

Dans ses œuvres, considérées séparément, le béton armé laisse apparaître tantôt les fers d'armature, tantôt des granulats de gravier, ou encore des pièces préfabriquées, des blocs de béton, et se présente parfois même sous forme de ciment figé, encore en sac.

L'installation *Ramesh*, présentée du 10 octobre au 1^{er} novembre 2014 à la galerie Adams and Ollman de Portland (Oregon), s'intéresse au recyclage de treillis d'armature en acier rouillé avec lesquels Harlan construit des enveloppes cylindriques dans lesquelles il ne resterait plus qu'à couler du béton pour en faire des colonnes de construction contemporaine. Or, dans son absence même, ce béton demeure décisif pour mettre en scène un nouveau concept de création du paysage humain, dans lequel ces colonnes deviendraient les signes prédominants de notre époque. Ces rouleaux de grillages rouillés se donnent ainsi comme les vestiges de colonnes grecques ou romaines. Pour Harlan, exposer ces enveloppes dans les galeries d'art revient à fournir au public des éléments de compréhension du paysage contemporain.

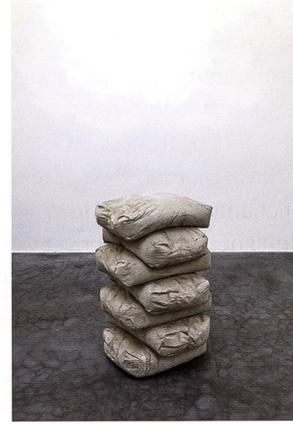
Lorsqu'il n'utilise pas le béton sous forme de fragments préfabriqués à empiler, il le coule dans des tubes de coffrage Sonotube pour construire des tronçons de colonnes cylindriques assortis de grillages métalliques tordus, ou laissant émerger au sommet une unique barre d'acier qui révèle l'armature et prolonge l'image de la colonne, transformée en une fine tige. Ces tronçons de colonnes en béton laissant apparaître le métal sont de véritables «*ruines à rebours*», comme celles qu'a créées Robert Smithson à partir de la vision du chantier à l'arrêt de sa série de diapositives *Hotel Palenque*. C'est également dans cette lignée que s'inscrivent la vidéo de Harlan, tournée à partir d'images satellitaires et de vues Google, *A Tour of the Monuments of Passaic, NJ*, et son projet multimédia écrit avec Ingrid Burrington, *Passaic Eternal*, sur les traces des lieux photographiés par Smithson⁶.

En recherchant un mode de construction prenant en compte les questionnements sur les matériaux et les gestes fondamentaux pour les mettre en œuvre différemment, Harlan en vient à empiler exclusivement du ciment, mais d'une manière totalement inédite dans le vaste catalogue architectural et artistique des colonnes. Il superpose jusqu'à treize sacs de ciment en les croisant, puis les arrose abondamment, de sorte à ce que le ciment se mouille et commence à prendre ; une fois les emballages de papier retirés, les sacs deviennent des blocs d'une colonne de ciment, et peuvent être démontés et remontés ailleurs. Sur les sites des grandes structures militaires en béton armé construites par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale et abandonnées après la défaite d'Hitler, on a retrouvé des sacs de ciment naturellement solidifiés, comme des sculptures spontanées, et en même temps figés dans un moment de l'histoire, un peu comme les moulages des corps pétrifiés des habitants de Pompéi et d'Herculanum ensevelis sous les cendres volcaniques.

Avec *Gravel* (2013), œuvre portant encore l'influence de Smithson, Harlan entasse sur le sol des galeries du gravier pareil aux agrégats qui entrent dans la composition du béton – engageant un nouveau type de réflexion radicale sur un mode de construction différent, à l'instar d'autres artistes avant lui, comme Gilberto Zorio. Ses baignoires remplies de gravier (*Tub*, 2016) évoquent irrésistiblement l'opération de coulage du mélange dans un moule, à ceci près qu'ici, le mélange refuse de prendre et, au lieu de s'effondrer en tas, garde une forme cohérente grâce à son contenant. De même, *Stack* (2015) est un empilement ordonné de matériaux formant une colonne extravagante reposant sur une base cylindrique de galets maintenus par un grillage métallique rappelant les gabions de soutènement, surmontée d'un touret de câbles en bois et couronnée d'un pneu de camion.

La passion déclarée de Harlan pour les matériaux de construction transparait dans toutes ses sculptures : «*J'ai toujours trouvé une certaine beauté aux matériaux de construction, et je pense que ce qu'ils représentent est véritablement profond* – confiait-il en 2016. *Les objets physiques avec lesquels nous construisons nos maisons et dont nous nous entourons en tant que culture ont toujours été révélateurs de ce que nous sommes à un endroit et à un moment donnés sur cette planète.*»⁷

De haut en bas, et de gauche à droite :
Charles Harlan, Ramesh, 2014 ;
Concrete, 2014 ; Stack, 2015 ;
Gravel, 2013 ; Tub, 2016.



Fragilité et élasticité de la matière chez Weber

Le béton est un matériau dont se sont emparés depuis des décennies l'architecture, puis l'art, pour en explorer le potentiel plastique et créatif et pour s'interroger sur ses aspects techniques et constructifs, à partir de son état fluide précédant la phase de prise, qui le transforme en masse solide présentant une grande résistance. C'est précisément à cet état liquide du béton – que Louis I. Kahn définissait au XX^e siècle sous le terme de « pierre liquide » ou « pierre fondue » – que s'intéresse Christoph Weber⁸, artiste viennois formé entre 1997 et 2005 à l'École supérieure des beaux-arts de Leipzig, à l'Académie des beaux-arts de Vienne et à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf⁹.

Weber cherche à travers son travail à fixer les caractéristiques du béton à l'état liquide pour en faire des états permanents de la matière, susceptibles d'exprimer également d'autres valeurs, indépendantes du matériau proprement dit. Si le béton a pu être perçu comme l'équivalent contemporain du granite, c'est-à-dire un matériau extrêmement résistant, et plus encore lorsqu'il est armé d'acier, il révèle dans les sculptures de Weber des aspects différents, tels que l'on en voit par exemple sur les chantiers de construction, lors des phases de coulage réalisées par des ouvriers et des techniciens spécialisés.

Après avoir exploité d'autres matériaux, comme le papier mâché, pour reproduire par exemple des pavés parisiens (2008), Weber travaille désormais systématiquement à partir du béton. C'est précisément ce « transfert » singulier des propriétés mécaniques du papier à la pierre qui guide son questionnement sur la nature du composé. Weber étudie à travers bon nombre de ses réalisations les différents états de la matière afin d'en



*Christoph Weber,
Untitled (Chunks), 2004.*



Christoph Weber, *Untitled (concrete base line)*, 2009.

tirer des formes non conventionnelles et différentes de celles que l'on peut trouver sur les chantiers, mais aussi de celles qui ont été expérimentées dans la seconde moitié du XX^e siècle en modifiant la nature des agrégats ou en noyant des objets dans le composé pour les rendre invisibles. Cette singularité n'empêche pas pour autant de retracer la généalogie du travail de Weber.

Par certains côtés, la recherche de l'artiste reprend en effet les réflexions sur la matière – depuis sa fluidité jusqu'à sa constitution chimique – qu'avaient amorcées des artistes comme Smithson ou Zorio, où le béton prenait des apparences totalement insolites, comme s'il refusait de se solidifier en une forme sculpturale. Mais contrairement aux *happenings* et installations issus de ces expériences, les œuvres de Weber sont de véritables objets sculpturaux, chacun se suffisant à lui-même, même s'il fait partie d'une série qui a des allures d'étrange catalogue de quelque laboratoire scientifique de recherche sur la résistance et le comportement de la matière.

La photographie des décombres de béton d'une maison en Palestine, plastiquée par un attentat suicide, a révélé à Weber le pouvoir expressif de ce matériau, capable de raconter la mort des habitants sans montrer leurs cadavres. Il voit dans cet état du béton « une sorte de symbole de l'impact maximal de la violence »¹⁰. Il a mis en scène sa première transcription littérale des ruines de la maison palestinienne dans sa première exposition personnelle à la Galerie Jocelyn Wolff à Paris, en 2004, intitulée *Stagnation*, juxtaposant aux dessins d'un bâtiment démoli quatre fragments identiques de béton gris fracturé. Il décrit ainsi cette première sculpture de béton : « J'ai fabriqué un bloc de béton, puis je l'ai recopié, un peu dans l'esprit du procédé photographique positif-négatif. J'ai ainsi obtenu quatre exemplaires des mêmes bords fracturés, ce qui souligne aussi l'absurdité du copier-coller sur Photoshop. »¹¹

La pièce de 2009 *Untitled (concrete base line)* présente une autre forme de désintégration de la matière : l'une des deux longues poutres posées au sol, fabriquée en ciment et sable (l'autre, plus étroite, est en bois), commence par endroits à se décomposer et perdre sa forme sous l'effet de l'eau qui ronge le matériau et érode les arêtes.

Mais pour Weber, le point de départ décisif de sa recherche sur le béton, qu'il définit volontiers lui-même comme une « obsession du béton »¹², a été l'exposition de 2010 à la Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder de Vienne, *Loose concrete*. Le matériau principal est ici le béton, dont les formes « mouvantes » annoncées dans le titre dérivent de celles expérimentées avec les quatre blocs de *Stagnation* et les poutres de *Untitled (concrete base line)*. Si le titre met l'accent sur un état particulier de la matière, il est évident que le souvenir des décombres de béton de la maison palestinienne a également déterminé la vision que Weber se fait de ce matériau, tout au moins dans certaines des pièces exposées : il est fragile et destructible. Avec *Loose concrete*, Weber inaugure son travail de recherche sur les diverses façons de traiter la matière, en gravant des dessins sur des feuilles de béton, ou en reproduisant des techniques et effets déjà expérimentés dans des œuvres précédentes. Le thème de cette exposition reste le conflit israélo-palestinien, évoqué à travers les destructions matérielles.

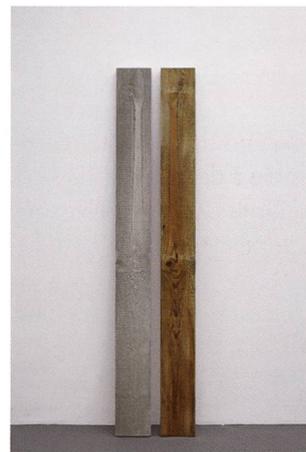
Untitled (Gegenstück) vise à nouveau à représenter une construction parfaite mais en ruine et, partant, la violence infligée à un corps. Deux monolithes flambant neufs sont scindés en deux parties égales par une crevasse apparue sur la face qui les unissait et, derrière l'enveloppe lisse du béton, cette énorme fissure révèle, comme sous la blessure d'un corps, les agrégats qui constituent les deux blocs. La ligne de fracture est parfaitement symétrique, car Weber a recouru à une technique complexe de moulage pour répliquer très exactement le même profil. La ruine est ici délibérément conçue et impeccablement construite, si bien que le processus de fabrication inscrit dans la matière même l'effet de la violence qui, dans la maison palestinienne détruite, résultait d'un acte non contrôlé. À partir de ce subterfuge créatif affiché, l'artiste modifie sa façon de travailler le béton pour représenter sa fragilité et sa désagrégation.

Ses œuvres de 2012 qui font suite à l'installation *Loose concrete* témoignent de l'évolution de ses recherches sur l'expressivité du béton¹³. Le titre de l'exposition de Barcelone, *10, 25, 80*, qui fait référence aux proportions d'eau, de ciment et de sable entrant dans la composition du matériau, confirme l'«obsession du béton» de Weber. Dans *Bent inversion (Seitlich stehend)*, il soumet une mince feuille de béton à une torsion afin de pouvoir l'appuyer contre un mur ou la poser sur une tranche au sol. Une face est parfaitement lisse ; l'autre, granuleuse, est sertie des graviers bruts du béton. *Bündel* est un faisceau de fers à béton de sept mètres de long, enroulé dans une enveloppe de tissu bétonné laissant dépasser les extrémités des tiges d'acier.

Après avoir expérimenté avec l'eau, Weber soumet une série de blocs de béton au feu, qui macule la surface de traces de fumée – comme en hommage à Yves Klein. Le titre de cette pièce, *Schade, dass Beton nicht brennt* [Dommage, le béton ne brûle pas] (2012), met en valeur ces traces, témoins des expériences de l'artiste visant à altérer le matériau à l'état solide. Le béton est également modelé sous d'autres formes, coulé non plus en bloc mais dans des toiles plastifiées blanches, des bâches déclinant diverses configurations, se libérant ainsi des figures monolithiques classiques. *Not Yet Titled* (2012), renommé l'année suivante à Saint-Gall *Beton (gerollt)* [Béton (enroulé)] (2013), saisit la matière dans un état encore visqueux, au moment où, juste avant de se solidifier, il semble à deux doigts de se déverser de la toile fixée au mur. Dans *Beton (gehoben)* [Béton (soulevé)], une toile repliée suspendue au plafond est remplie d'une masse de mélange qui est en train de se figer en grumeaux vermiculés dans son contenant. L'élasticité et la plasticité de la bâche se reflètent dans les formes qu'acquiert le mélange de ciment.

En explorant les expressions les plus diverses du béton, Weber est fasciné par le potentiel d'imitation de la surface du matériau, qui autorise l'impression d'empreintes fidèles. C'est cette propriété qu'il exploite aussi bien dans *Unfold* (2011), où il présente côte à côte une planche de sapin ayant servi de matrice et la pièce moulée en béton, afin de mettre en évidence le jeu de reflets du veinage¹⁴ ; de même, avec *Not to be titled (Graues Holz)* (2012), il reproduit sur le béton le veinage et les fissures de poutres et de planches de bois, entassant et dispersant les éléments au sol pour suggérer un chantier abandonné ou une ruine.

De haut en bas, et de gauche à droite : Christoph Weber, *Untitled (Gegenstück)*, 2012 et 2014 ; *Bent inversion (seitlich stehend)*, 2012 ; *Bündel*, 2012 ; *Schade, dass Beton nicht brennt*, 2012 ; *Beton (gerollt)*, 2012-2013 ; *Beton (gehoben)*, 2012 ; *Unfold*, 2011.





Christoph Weber, *Not to be titled (Graues Holz)*, 2012.

Alors que Smithson inventait un processus pour obtenir des «ruines à rebours» sans jamais en passer par la phase d'une forme affranchie du processus, dans l'agencement de Weber, c'est la représentation précise de l'événement qui prévaut, comme si le coffrage de chacun des éléments gardait la trace du moule dans lequel il a été coulé en contrefaisant le bois. À travers cette volonté de représentation événementielle et d'imitation de la matière, *Not to be titled (Graues Holz)* se démarque de toute référence généalogique aux recherches de Smithson ou de Zorio. L'œuvre s'inscrit toutefois résolument dans l'éventail d'expériences menées par Weber pour identifier une expression donnée du béton, tout à la fois technique, plastique et symbolique.

La recherche constante sur les états du béton qui, dans les différents travaux menés en 2012, prend des allures obsessionnelles, aboutit à une transformation radicale des précédentes métaphores politiques sur les conflits au Moyen-Orient, à des interventions sur la nature même du matériau, qui n'a désormais plus besoin d'en passer par la phase de solidification pour être ensuite détruit ou érodé. L'eau et le feu, par lesquels Weber cherchait à modifier le béton dans son état solide, ont laissé place à des interventions effectuées juste avant la prise définitive du mélange.

Weber saisit sous différentes formes la nature visqueuse du béton au moment où il est encore à l'état fluide, chacune faisant l'objet de plusieurs séries de pièces réalisées après *Loose Concrete*, et dont certaines ont été présentées dans ses expositions *Uncast* (galerie Ibid, Londres, 2013) et *Cartons pierres* (galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2016). Les œuvres de Weber s'apparentent parfois dans leur forme aux essais de construction que réalisent les ingénieurs sur les chantiers afin de déterminer les propriétés mécaniques du béton. La mise en scène de la fragilité du composé visqueux n'est pas sans rappeler ce genre d'essais, puisque chez Weber, on trouve souvent un bloc de béton reposant sur différents types d'objets – une barre d'acier ou une fine plaque – qui donnent l'illusion d'avoir provoqué sa rupture.

L'essence textile de la matière : les œuvres de Rütthemann

Interroger les matériaux pour découvrir leurs possibilités créatives à travers la genèse de formes, à l'instar des expériences réalisées en peinture et en sculpture, permet d'imaginer des créations artistiques instaurant un débat sur le contenu idéologique d'une œuvre, ou l'intention de construire un récit par métaphores, comme dans les œuvres de Weber. La nature de la matière devient alors prétexte à une recherche sur la forme proprement dite. L'artiste suisse Kilian Rütthemann, qui a étudié à l'école d'Art et de Design de Bâle après une formation de tailleur de pierre à Saint-Gall, semble percevoir dans beaucoup de matériaux une essence textile secrète – comme en réaction à la dureté des pierres qu'il a appris à connaître dans sa jeunesse.

L'effet de la pesanteur, utilisé comme agent de création chez Robert Morris, ou la fluidité de matériaux tels l'asphalte ou le béton, expérimentés par Smithson, trouvent un écho dans les œuvres de Rütthemann : lorsque, par exemple, il superpose des bandes de bitume et les suspend comme des torchons (*Untitled (Birds)*, 2008), étire les mêmes bandes bitumineuses sur un piètement de métal léger pour créer un voile incurvé (*Untitled (Valentine)*, 2011), ou construit de fausses tôles épaisses qu'il appuie contre des murs ou des balustrades de sorte qu'elles se plient (*série Linger!*, 2012). C'est dans le même esprit qu'il applique sur des murs des jeans enduits d'une substance bitumineuse, dont les pliures épousent les angles, retours et recoins des murs (*Untitled*, 2011). Dans d'autres œuvres, il empile des tapis en fibre de coco sur le sol (*One for every moment (stack)*, 2014), ou place sous une superposition de lattes de bois de placage une poutre qui imprime une déformation aux fibres du bois pour en souligner la nature textile (*Untitled (moor)*, 2014), comme le fait parfois Weber pour déformer des blocs de béton.

La désagrégation de la matière, au-delà de son élasticité textile, produit également des figures insolites chez Rütthemann : dans *Untitled (Masse Critique)* (2008), des plaques de caramel se fissurent à une extrémité, puis se fragmentent peu à peu, jusqu'à s'émietter à l'autre extrémité, offrant au regard tous les stades de la matière solide et de sa destruction. L'artiste obtient une figure similaire dans son installation *Untitled* (2009) en retirant les lames d'un parquet pour mettre à nu la structure porteuse – les lames retirées sont placées à côté de la forme en négatif qu'elles ont laissée.



Kilian Rütthemann, *Attacca*, 2010.

Si Rütthemann intègre le béton à son catalogue de matériaux, c'est justement parce que, à l'état liquide, il peut le traiter comme des bandes de bitume ou de tôle. Dans plusieurs de ses pièces, il le travaille comme un tissu épais : exploitant la consistance visqueuse du béton frais, il l'étend en couches épaisses sur les marches d'un escalier, simulant un véritable tapis gris pour son installation de 2009, *Untitled*, présentée en 2011 au Kunsthhaus de Glaris (Suisse), à la Galerie municipale de Sindelfingen (Allemagne), puis en 2013 à la galerie Magazin 4-Bregenz Kunstverein de Brégence (Autriche). Il asperge les murs de ciment de plâtre en dessinant de grands X, dans les salles qui accueillent ses installations de 2010 – le musée d'Art contemporain de Bâle, le Künstlerhaus de Brême et le musée des beaux-arts de Saint-Gall. L'œuvre *Attacca*, exposée en 2010 au musée d'Art contemporain de Bâle, appartient à cette même catégorie, traitant le



De gauche à droite:
Kilian R  themann, *Untitled*, 2011;
Ressource, 2011.

béton comme une épaisse peinture pâteuse. Dans cette œuvre qui se donne comme un tableau, la peinture même, qui ne cherche    ne rien représenter d  autre que le motif crée par le mouvement et la force de gravité,    la manière du *Dripping*, se transforme en une couche de béton appliquée directement sur les murs, dessinant un rectangle repliée    angle droit sur l  ar  te. La matière a été appliquée de façon    garder la trace plastique des coups de brosse. Le fait que le béton enveloppe deux pans de mur contigus met en évidence les propriétés plastiques du matériau, qui peut se plier comme une toile.

La désagrégation visible du béton chez Weber trouve un écho dans *Ressource* (2011) de R  themann, où la matière est model  e en forme de longs tuyaux pleins effondrés sur les trottoirs des villes ou dans les salles des galeries, ces tuyaux s  tant manifestement désintégrés car le béton n  avait pas encore pris. La forme évoque par endroits les modélisations réussies du béton d  Anish Kapoor. R  themann met en scène d  autres types de désagrégation avec du béton travaillé encore frais, dans des pièces comme *Untitled* (2011), construite avec du ciment blanc dans la salle d  exposition de la galerie RaebervonStenglin de Zurich (Suisse). Contrairement aux blocs de Weber, la matière est ici coulée non dans des moules mais    même le sol et façonnée en une épaisse couche sur laquelle est partiellement superposée une autre couche d   paisseur presque identique, pour donner au matériau l  aspect d  une couverture de fourrure.

Le chantier de Födinger et la cabane primitive de Vitruve

Si Wolf Vostell avait fait du chantier de construction de ses sculptures en béton le prétexte    des *happenings* dans les rues des villes, pour Mauro Staccioli, il offrait une occasion de transformer l  art en un moment participatif politique visant    libérer la classe ouvrière de la servitude du travail. Niki de Saint-Phalle, elle, y a toujours vu un moment de convivialité entre amis artistes engagés dans la création et la fabrication d  une œuvre collective. En revanche, pour l  Allemand Karsten Födinger, formée    l  Acad  mie des beaux-arts de Karlsruhe, le chantier de béton s  offre comme un univers de matériels mis    la disposition de l  artiste pour inventer des sculptures d  un nouveau genre.

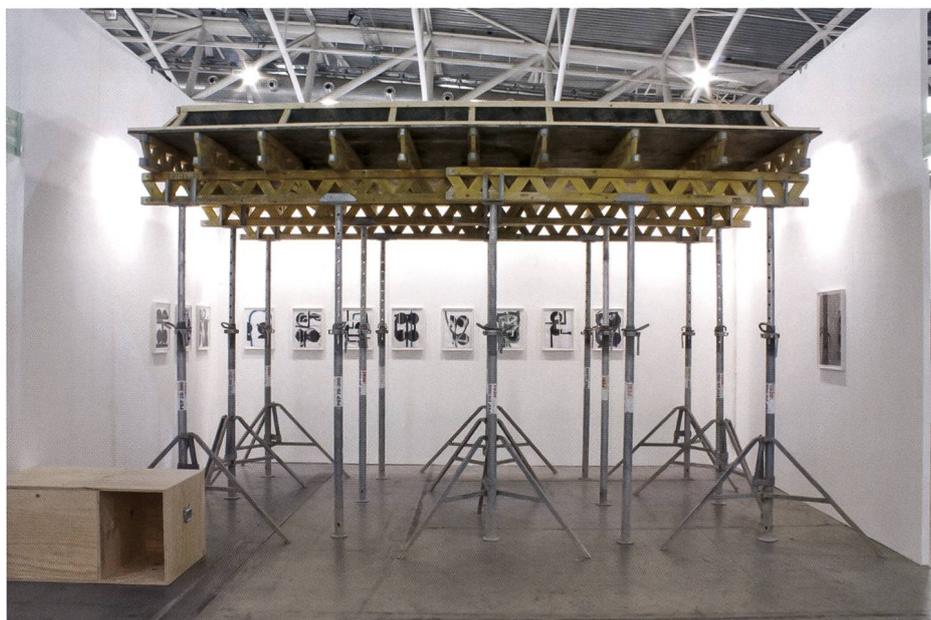
Son intérêt pour les outils de construction lui vient de son père, qu'il a vu dans sa jeunesse bâtir la maison de vacances familiale dans son village natal d'Unterachman, en Autriche, avec l'aide de tous les voisins, dans la grande tradition rurale¹⁵. Certaines de ses installations phares ont ceci de particulier que, pour construire ses pièces, l'artiste privilégie moins le béton que les échafaudages qui, sur le chantier, permettent de couler et mettre en œuvre le matériau. Il s'empare ainsi des tubes Innocenti, charpentes de cintres, passerelles et étais, voire des structures complexes de coffrages avec, parfois, leurs barres d'armatures invisibles, et les manipule pour créer des figures exceptionnelles qui, dans leurs différentes configurations, tendent à exprimer la perte de confiance dans la stabilité de la structure représentée par l'un des matériaux de construction modernes les plus résistants : le béton armé.

Födinger fonde ainsi toute sa production sur la technique, apparente dans les dispositifs nécessaires à la construction. L'affinité entre artistes et architectes apparaît clairement dans son travail : il suffit pour s'en convaincre de comparer ses installations aux petites maisons flamandes réhabilitées par l'agence d'architecture belge De Vylder, Vinck, Taillieu, où le matériel de chantier semble avoir été abandonné sur place, conférant aux intérieurs dans lesquels vivent les familles des allures de chantiers permanents. Il se dégage un peu la même impression de nouvelle Babylone de brique et de broc habitée par des squatters, des réalisations de De Vylder, Vinck, Taillieu que des œuvres de Födinger – qui proclament ouvertement leur état d'inachèvement. L'artiste a inauguré ses « chantiers en cours » en 2009 avec l'installation *Quetsch Folie*, qui met en scène un petit coffrage rudimentaire composé de deux feuilles de plastique rigide noir enserrant une masse grumeleuse de béton gris clair qui s'échappe par les deux extrémités. La même année, il reproduit cette pièce, toujours à petite échelle, mais avec des planchettes de bois.

Les séries de photographies de structures d'étais adossées à des murs de maisons menaçant de s'effondrer attestent de la fascination de Födinger pour le degré d'instabilité impondérable qui traverse toujours les structures, et qu'il reconstitue dans ses installations à travers les échafaudages provisoires de chantier. La construction en béton armé fait irruption dans sa production en 2010, lorsque l'artiste investit une salle de la



De gauche à droite :
Karsten Födinger, *Quetsch Folie*,
2009 ; installation à la galerie
RaebervonStenglin, Zurich, 2010.



De gauche à droite :
 Karsten Födinger, *Turiner Decke*,
Artissima, Turin, 2010; *Cantilever*,
 Palais de Tokyo, Paris, 2011.

galerie RaebervonStenglin de Zurich avec deux immenses pans de béton armé accolés en angle, comme l'avait déjà fait Mauro Staccioli, et constitués d'un assemblage rudimentaire et imparfait de panneaux de béton brut. À la fin de l'exposition, le béton armé a été détruit et les gravats mis à la décharge¹⁶.

Puis, en 2010-2011, Födinger fait également intervenir dans ses œuvres les grandes structures de chantier, qui le portent à reconfigurer entièrement les salles de galeries : il met en évidence les systèmes d'échafaudage légers et provisoires qui permettent de bâtir des structures solides et durables, et s'appuie sur ces dispositifs pour reconstruire un espace présentant les mêmes caractéristiques d'éphémérité. Il réalise sa première grande expérience sur la capacité des échafaudages à transformer l'espace pour la foire d'art contemporain de Turin, *Artissima 17*, avec une pièce intitulée *Turiner Decke* [Plafond de Turin], composée de rangées de tubes Innocenti soutenant des lames de coffrage destinées à accueillir une dalle de béton armé¹⁷. Tout est prêt pour engager les travaux, mais la dalle n'a pas encore été coulée car c'est ici l'échafaudage lui-même qui se donne comme construction primordiale et essentielle. Le *Turiner Decke* apparaît ainsi comme une nouvelle variante inédite de la cabane primitive que décrivait Vitruve, reprise au fil des siècles dans les traités sur les débuts de l'architecture.

Le discours de Födinger s'affine et, à travers les échafaudages de chantier, explore les méandres de la théorie de l'architecture. La mise en scène d'échafaudages présentés comme les maquettes d'une construction primitive contemporaine, mais sans les matériaux que ces socles sont censées soutenir en attendant qu'ils se solidifient, n'est pas sans rappeler les observations d'Auguste Perret sur les coffrages de bois qu'il utilisait pour ses colonnes de béton armé. Le passage du bois au marbre qui, selon Vitruve et ses disciples



était à l'origine de la transformation de la cabane dans le temple, est le fruit non d'une imitation, mais d'un processus constructif logique propre à la fabrication du béton armé, expliquait Perret, puisque ce matériau ne peut être mis en forme qu'avec du bois – les coffrages, en l'occurrence –, dont la trace disparaît du chantier dès qu'il est retiré. Contrairement à Perret, Födinger ne cherche pas justifier la logique constructive de quelque poteau ou poutre de béton armé dans un temple contemporain, mais exhibe l'échafaudage provisoire nécessaire à la construction de son plafond comme une construction primitive contemporaine. Et contrairement encore à Perret, il se concentre sur le plafond plutôt que sur la colonne, car c'est l'élément par excellence qui assure un abri à l'homme.

Après l'installation de l'échafaudage «vide» de Turin, Födinger, invité à exposer au Palais de Tokyo de Paris du 18 février au 27 mars 2011, réactualise le concept dans une nouvelle œuvre, *Cantilever* [Porte-à-faux] : il s'agit cette fois-ci de construire *in situ* un véritable plafond en béton armé, mais de sorte que la structure de soutènement reste indispensable à la stabilité de la pièce¹⁸. L'espace, l'ancien auditorium du musée, encore tapissé de rideaux noirs et du plafond peint en noir, est occupé par une forêt de tubes Innocenti qui soutiennent le coffrage de bois sur lequel sera coulée une fine dalle de béton armé léger. Une fois l'étayage et l'armature métallique montés, à l'extérieur du Palais de Tokyo, un camion toupie équipé d'une pompe achemine le béton liquide vers la salle où est construite la dalle. Après que l'artiste et les ouvriers ont fini de couler et d'étaler la dalle et que le béton a pris, une partie des étais a été retirée afin de rendre le support plus fragile et de révéler au moins les bords de la dalle qui, autrement, resterait totalement invisible. La dalle prend également appui en porte-à-faux sur l'ouverture d'un mur spécialement découpé en meurtrière, et dépasse en auvent sur le hall d'entrée du musée, comme pour annoncer sa présence.



De gauche à droite :
Karsten Födinger, *Ohne Title*,
propriété du Perche de Nicolas
Libert et Emmanuel Renoird,
«*La Vallée*», 2013 ; Bint al-Aryah,
île de Pantelleria, 2015.

Födinger ne montre pas intégralement la dalle, comme une sculpture à part entière, car à travers cette structure, il veut avant tout mettre en évidence le processus de réalisation et le concept même d’abri, et animer la phase du chantier au cours de laquelle il occupe avec l’équipe d’ouvriers une partie du musée pendant un temps donné, transformant ce travail collectif en une performance – mais une performance à huis clos, très éloignée des *happenings* participatifs de Vostell. Comme chez ce dernier, une vidéo documente le chantier de *Cantilever*¹⁹.

Après les travaux de réhabilitation d’Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui ont fait du Palais de Tokyo un chantier inachevé, *Cantilever* se glisse sciemment dans ce monument pour confirmer le caractère provisoire du lieu d’exposition en l’état, et pour en redéfinir la nature, les dimensions, les rythmes et le potentiel métaphorique, en laissant en place l’échafaudage de chantier, et aussi pour modifier sa configuration en introduisant un plancher inaccessible – le public ne peut pas monter sur la dalle de Födinger, mais seulement imaginer ce à quoi elle peut ressembler.

Sur les cartels de *Cantilever*, les commissaires du Palais de Tokyo faisaient référence à Frank Lloyd Wright, l’un des grands précurseurs de la structure en porte-à-faux en béton armé²⁰. Le *Cantilever* de Födinger semble effectivement reproduire la phase de chantier de la Maison sur la cascade, durant laquelle une forêt de poteaux soutenait l’immense terrasse en porte-à-faux en attendant que le béton prenne et que la structure devienne autoportante. La photographie de chantier de Wright et les étaçons de Födinger donnent à voir la capacité du béton armé à tenir sur rien à partir du moment où il a pris. Mais dans le *Cantilever* de Födinger, le fait même que le matériau se soit solidifié semble retirer tout son mystère à l’encombrante forêt de poteaux métalliques à



travers lesquels les visiteurs du Palais de Tokyo se faufilent et découvrent des sensations inconnues, puisque les chantiers de construction sont toujours inaccessibles au public. Inaccessibilité, éphémérité et fragilité des étais s'associent pour former l'entité mystérieuse que propose ici Födinger.

Si dans *Turiner Decke*, la métaphore de la cabane primitive était annoncée, dans *Cantilever*, cette cabane a subi une première métamorphose, car la dalle qui constitue l'abri a été construite en béton armé mais ne peut pas encore s'affranchir des étaçons qui continuent à la soutenir, comme si Födinger n'avait pas l'intention de construire au sens traditionnel, mais voulait interroger cet acte et rendre toujours visible, au-delà de la stabilité perçue de la dalle, ce degré imprévisible de fragilité propre aux structures humaines et qu'il met en scène avec ses étayages.

Turiner Decke et *Cantilever* ont inspiré à Födinger d'autres pièces interrogeant le concept d'abri primordial qui doit sa solidité au béton armé, mais dont les frêles supports provisoires communiquent une impression d'instabilité. Pour ses installations suivantes, l'artiste quitte les salles de galerie pour déployer ses réalisations à l'air libre afin de les exposer à l'œuvre du temps et les confronter à leur fin naturelle. Dans la propriété du Perche de Nicolas Libert et Emmanuel Renoird, «La Vallée», il investit ainsi en 2013 un sentier de sept mètres pour encastrier à sept troncs d'arbre une dalle suspendue de béton armé, faisant surgir dans la forêt un abri primordial totalement inattendu – *Ohne Titel* [Sans titre]. Ces troncs d'arbre emprisonnés dans la construction changent de nature et s'apparentent à ceux qui illustrent le frontispice des *Essais sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, image dessinée pour représenter la théorie de la naissance de l'architecture et du temple, et remise au goût du jour dans l'œuvre de Födinger.

En lieu et place des poteaux et des étais de *Turiner Decke* et *Cantilever*, il y a maintenant des supports inamovibles et fermement enracinés au sol, mais qui sont aussi des organismes vivants enserrés dans une masse inerte. La croissance naturelle différenciée des arbres pourra, à terme, générer des tensions dans la dalle artificielle d'un seul tenant qui les relie dans cette construction où le naturel et l'artificiel établissent un dialogue d'une violence sans précédent.

En 2015, Födinger construit une autre pièce similaire sur l'île de Pantelleria (Sicile), à cheval sur un muret de pierres sèches en pleine nature, et dont le titre emprunté à l'arabe, *Bint al-aryah* [la fille du vent], évoque le nom arabe de l'île. «De re ædificatoria»: telle pourrait être la définition la plus adaptée des interventions de Födinger. Le rapprochement est au demeurant d'autant plus pertinent que, comme Födinger, Leon Battista Alberti s'intéressait de près à la fragilité des structures soumises à l'érosion du temps et à la destruction humaine. L'abri de Födinger est ici encore formé d'une dalle en béton armé, mais soutenue cette fois-ci par des troncs de cyprès coupés et grossièrement écorcés, faisant office de poteaux et évoquant des colonnes archaïques. La dalle s'encastre dans un rocher naturel et est soutenue par un pilier de béton armé coulé dans un coffrage rudimentaire. Les supports sont disposés de façon à ce que la dalle soit solidement ancrée au rocher et au pilier, mais donne l'impression d'être en porte-à-faux aux points où les troncs viennent s'insérer comme des poteaux, si bien que l'observateur perçoit dans l'ensemble une répartition précaire des efforts statiques et un équilibre ténu, comme dans la terrasse de Wright ou les maisons de Rem Koolhaas.

Le catalogue de supports naturels et rudimentaires de Födinger est aux antipodes de la complexité des variantes de l'abri primordial qu' imagine le photographe Filip Dujardin sous forme de colonnes de style flamand tardif dans sa Série «Fictions». Mais à la lumière de la tragédie des migrants qui débarquent sur les îles au large de la Sicile, *Bint al-aryah* acquiert aussi d'autres significations et se charge d'une profonde humanité que Födinger parvient à retenir, comme son plafond, dans les confins de l'art, parce que son objectif est de traverser le mal de vivre rencontré au présent, afin que la souffrance et la précarité des existences pénètrent l'esprit de chacun pour raviver la conscience de la condition humaine. Ce n'est pas dans les formes, mais bien dans l'aspiration à la dimension universelle du sentiment que l'œuvre d'art peut encore transmettre, que réside l'esprit hellénique du belvédère de Födinger. Vue d'avion, la plate-forme peut également évoquer un éclat de lumière.

Notes

Le texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venise, 1615; Arnaldo Forni (réimpression), Bologne, 1982, vol. II, Livre VII, chap. 1, p. 174.

² «Openings to the water I stopped / searched for cracks and the wanting parts I fixed / A boat sold by the daughter of its builder, a fisherman, / to a shipwright who left it there.» J'ai cherché les fissures et les parties manquantes; j'ai réparé une barque que la fille de son constructeur, un pêcheur, avait vendue à un charpentier de marine, qui l'avait abandonnée là.] Voir la vidéo CalArts Visiting Artist Lecture Series Brian O'Connell, 25 octobre 2012, <https://vimeo.com/57029343>, consultée le 3 décembre 2019.

³ Brian O'Connell, *Concrete Boat II*, 1^{er} octobre 2011, http://www.boconnell.org/boconnell/WRITING/WRITING_PDFs/OConnell_ConcreteBoat2_Oct2011.pdf, consulté le 7 octobre 2019.

⁴ <http://boconnell.org/boconnell/ART/RAMMED/RAMMED2.html>, consulté le 29 octobre 2019.

⁵ Le Corbusier-Saugnier, «Architecture II. L'illusion des plans», *L'Esprit Nouveau*, n° 15, février 1922, pp. 1767-1780.

⁶ <http://www.passaiceternal.com>, consulté le 3 décembre 2019.

⁷ «Brick, Fencing, and Shingles: Charles Harlan's "Flood" at Pioneer Works», *Whitewall*, <http://www.whitewallmag.com/art/brick-fencing-and-shingles-charles-harlans-flood-at-pioneer-works>, consulté le 4 octobre 2019.

⁸ William S. Huff, «Louis Kahn: "Sorted Recollections and Lapses in Familiarities"». Interview with Jason Aronoff», *Little Journal*, vol. V, n° 1, septembre 1981, repris dans Alessandra Latour (éd.), *Louis I. Kahn, l'uomo, il maestro, Rome*,

Kappa Edizioni, Bologne, 1986, p. 423 (pp. 405-431). L'expression «pierre liquide» est de Kahn (*ibidem*, p. 415).

⁹ Voir Christopher Weber, *Uncast*, Spector Books, Leipzig, 2015.

¹⁰ Interview de l'artiste Christoph Weber, <https://viennacontemporarymag.com>, consulté le 3 décembre 2019.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.* Après l'exposition sur Israël, le matériau acquiert sa propre autonomie expressive. Les ruines qui résultaient d'actes violents deviennent désormais des tests de résistance sur le béton. Cette évolution se produit au cours du séjour de Weber à New York, en 2010, dans le cadre de sa résidence d'artiste à l'International Studio and Curatorial Program (ISCP), sponsorisée par le ministère autrichien de la Culture.

¹³ Voir en particulier les pièces de ses expositions personnelles à la Galerie Jocelyn Wolff de Paris du 14 janvier au 10 mars 2012, et à la galerie ProjecteSD de Barcelone du 18 mai au 27 juillet 2012.

¹⁴ Voir Christoph Weber, *Uncast*, *op. cit.* (note 9), pp. 96-97.

¹⁵ Voir Juliane Bischoff, «Interview. Karsten Födinger: Mein Interesse an Architektur ist Teil meiner Auseinandersetzung mit der Welt», sur le site Internet du Kunsthalle Wien, 20 octobre 2016, <http://kunsthallewien.at/#/blog/2016/10/karsten-fodinger-mein-interesse-architektur-ist-teil-meiner-auseinandersetzung-mit-der-welt>, consulté le 5 janvier 2017.

¹⁶ C'est dans le coin de cette installation qu'a été prise la photographie du sculpteur suisse Eric Hattan, observant de près l'angle de jonction des deux pans (voir Anthony Spira, Lutz Eitel (éd.), *Eric Hattan Works, 1979-2015*, Holzwarth Publications, Berlin, 2016, p. 35).

¹⁷ «Ausgangspunkt ist die Überlegung, der temporären Mesearchitektur eine übliche Verfahrenstechnik des Hochbaus entgegenzusetzen, die für Dauerhaftigkeit und Stabilität steht: das Gießen einer Estrichdecke.» [Le point de départ consiste à confronter l'architecture provisoire des espaces d'exposition à l'ingénierie de process classique de l'industrie du bâtiment, garante de durabilité et de stabilité: le coulage d'une dalle de plafond.] Karsten Födinger, *Zusammenfassung – Artissima 2010*, opuscule.

¹⁸ Voir la vidéo des travaux: http://www.dailymotion.com/video/xhik5o_interview-karsten-fodinger_creation, consultée le 3 décembre 2019. En mars 2011, au moment de l'exposition à Paris, Födinger photographie le coulage d'une dalle de plafond à Mönchengladbach (Rhénanie).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Voir Juliane Bischoff, «Interview. Karsten Födinger: Mein Interesse an Architektur ist Teil meiner Auseinandersetzung mit der Welt», *op. cit.* (note 15).