Gordon Matta-Clark

une rétrospective

Mary Jane Jacob

avec un essai de Robert Pincus-Witten et
des entrevues réalisées par Joan Simon

Museum of Contemporary Art, Chicago
du 8 mai au 18 août 1985

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
du 22 janvier au 2 avril 1989

COUVERTURE:

Day's End, 1975
Photographie en couleurs
106,3 x 107 x 5 cm
Collection: Horace et Holly Solomon, New York

TABLE DES MATIÈRES

4 Avant-propos
par I. Michael Danoff

5 Introduction et remerciements
par Mary Jane Jacob

7 Gordon Matta-Clark : l'art en question
par Robert Pincus-Witten

11 Catalogue des oeuvres*
par Mary Jane Jacob

11 Entrevues
par Joan Simon

39 Chronologie, liste des expositions
par Carrie Przybilla

*Seule la description des projets apparaît dans cette traduction.

AVERTISSEMENT
Les chiffres entre crochets renvoient
à la pagination du catalogue
Gordon Matta-Clark: A Retrospective.

AVANT-PROPOS

Chez Gordon Matta-Clark, l'art et la vie furent inséparables, et fascinants : fils du peintre surréaliste Matta, architecte de formation, il a découpé des édifices entiers, il a été le co-fondateur du restaurant Food, dans le quartier SoHo, et, peu de temps après le suicide de son frère jumeau, qui était également un artiste, il est mort d'un cancer à l'âge de 35 ans. Personnalité irrésistible, cet artiste, par ses recherches, a caractérisé toute une génération.

Matta-Clark fut au centre de l'avant-garde à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix. Guerre, assassinats politiques et raciaux, émeutes, conflits entre les générations, tout cela donnait à penser qu'un nouveau monde était en gestation. Matta-Clark sentait la dissolution de l'ancien et, en même temps, il cherchait désespérément le nouveau. Il n'a jamais cessé de chercher, qu'il s'agisse de nouvelles formes d'art, de sa place en tant qu'artiste face à la célébrité de son père, et de son rôle de fils.

Matières, procédés et images d'une nouveauté saisissante se retrouvent dans toute l'oeuvre de Matta-Clark. L'artiste a tâté à la fois du minimalisme, de land art, de l'art conceptuel et de la performance, avec une forte dose de post-formalisme. Sa démarche a été celle d'un alchimiste inspiré : expérimenter, refaire l'art et transformer des choses, des actions et des lieux improbables en expériences esthétiques poétiques et mémorables.

Le Museum of Contemporary Art est fier de présenter une exposition et un catalogue qui feront connaître l'oeuvre singulière de cet artiste extraordinaire, d'autant plus que sa dernière oeuvre, *Circus* ou *The Carribean Orange*, a été réalisée au musée même, dans l'annexe adjacente, juste avant que celle-ci ne soit incorporée au musée.

J'aimerais remercier les personnes qui ont contribué de façon toute particulière à la réalisation de l'exposition et du catalogue : Jane Crawford, veuve de l'artiste; Anne Alpert, sa mère; Holly et Horace Solomon, ses marchands et amis. L'exposition a été organisée par Mary Jane Jacob, conservateur en chef du MCA, qui a également rédigé une bonne partie du présent ouvrage. De nombreux autres membres du personnel du musée ont aussi apporté leur contribution, en particulier Carrie Przybilla. L'historien de l'art Robert Pincus-Witten nous a donné un essai plein de vie qui place Matta-Clark dans un contexte historique, tandis que Joan Simon, directrice du Broida Museum, a réalisé plus de 40 passionnantes entrevues avec des collègues de l'artiste dans la vie desquels celui-ci occupait une place importante — sur les plans personnel et professionnel. La réalisation du présent ouvrage, qui est la seule monographie consacrée à ce jour à Gordon Matta-Clark, a été coordonnée par Terry A.R. Neff, rédacteur du musée; Michael Glass est à l'origine de la conception graphique. Le National Endowment for the Arts, un organisme fédéral, et l'Illinois Arts Council nous ont accordé un appui financier; la réalisation de l'ouvrage a été financée en partie par le Robert R. McCormick Trust. Nous exprimons également notre gratitude au Board of Trustees du Musée, et notamment à sa présidente, Helyn D. Goldenberg, ainsi qu'au Comité des expositions, qui est présidé par William J. Hokin, qui n'ont pas ménagé leur soutien pour l'organisation d'une exposition aussi importante et stimulante sur le plan historique.

Le directeur, **I. Michael Danoff**

INTRODUCTION ET REMERCIEMENTS

Par Mary Jane Jacob

«Convertir un lieu en état d'esprit» — voilà comment Gordon Matta-Clark résumait ses intentions vers 1976 dans un carnet. L'oeuvre de cet artiste — en tant qu'affirmation esthétique et sociale — a fait tomber les barrières dans les deux domaines, permettant à cette mutation de se produire. Les «lieux» de Matta-Clark sont devenus des «états d'esprit» quand il a créé des espaces qui étaient autant d'installations devant être expérimentées par le spectateur, et quand il s'est servi de certains sites architecturaux pour donner un commentaire sur des situations sociales propres à notre culture. L«anarchitecture» qu'il voulait créer exigeait une approche anarchiste de l'architecture, que caractérisait, au plan matériel, un rejet des conventions par un processus de «destruction» et de «déstructuration» plutôt que par la création d'une structure, et, au plan philosophique, une approche révolutionnaire cherchant à révéler puis à soulager les maux de la société au moyen de l'art.

Dès le début, la méthode de Matta-Clark comportait une investigation, et même une fusion, de différents moyens d'expression : architecture, performance, dessin, sculpture, photographie et cinéma. Chez lui, travail et spectacle allaient de pair, et cet aspect éphémère, théâtral, déterminait également l'expérience du spectateur. Il donnait aux formes architecturales de nouvelles relations spatiales; il considérait ses découpages commes des dessins dans l'espace, tandis que la qualité linéaire des dessins qu'il exécutait en découpant des piles de papier trouvait son pendant dans celle de ses découpages architecturaux. Il extrayait des fragments — «sculptures anarchitecturales»; il prenait des photos basées sur les découpages et sur les transformations de la perception qui se produisaient; et son intérêt pour les multi-images et les études photographiques séquentielles l'a également fait se tourner vers le cinéma.

Au cours des six brèves années où Gordon Matta-Clark a fait des découpages d'édifices, il est passé de formes rectangulaires simples et discrètes à des tranches dont les chevauchements créaient à leur tour d'autres formes complexes. Il a révélé de nouveaux points de vue, il a expérimenté la possibilité de permettre l'accès — visuellement et physiquement — à ses oeuvres et a utilisé la lumière pour articuler davantage cette déstructuration. Les oeuvres photographiques réalisées par Matta-Clark pendant cette période sont nées de son désir de trouver un moyen d'expression approprié à une forme d'art toute nouvelle. Abandonnant les photos en noir et blanc de dimensions conventionnelles (8 po x 10 po), il accrut la dimension et la complexité de ses oeuvres photographiques pour qu'elles ne se cantonnent plus dans une représentation purement documentaire. Il expérimenta la photo en couleurs, il tâta du coloriage à la main, de l'agrandissement et du découpage de photos pour leur donner la forme d'édifices. Il les monta sur du métal, du carton ou du bois. Il les groupa pour donner l'impression de points de vue différents et montrer le processus de découpage. Enfin, à la fin de 1975 ou au début de 1976, alors qu'il travaillait à plusieurs projets de films, il eut l'idée de faire des collages — il colla ensemble des bouts d'oeuvres de 35 mm et des bandes de couleurs et en fit des épreuves, produisant ses brillants Cibachromes. La complexité spatiale de ceux-ci permettait presque d'expérimenter concrètement la transformation des bâtiments. C'est dans ces oeuvres, exécutées dans les dernières années de sa vie, que Matta-Clark a eu le sentiment d'avoir créé, pour son art et pour la photographie, un «vocabulaire nouveau» qu'il espérait d'ailleurs élargir.

C'est également à cette époque qu'il donna un nouveau sens à son oeuvre, un sens qui convenait à ses intérêts innés et qui l'orientait toujours plus vers le social. Il considérait que ses gestes artistiques pouvaient aussi être des gestes sociaux. Beaucoup d'architectes croient pouvoir servir la société par leurs constructions, mais Matta-Clark avait le sentiment que face aux nombreux artistes et architectes détenant le pouvoir aujourd'hui, il ne pouvait transformer le milieu ni faire de changements importants; il choisit donc de se concentrer sur les constructions des zones négligées, d'utiliser les édifices abandonnés — tout un paysage qui, selon lui, caractérisait tellement New York.

A l'instar des artistes du land art qui l'avaient précédé, Gordon Matta-Clark travailla à une échelle monumentale, mais sur des édifices ordinaires, parce qu'il leur trouvait une qualité «non-u-mentale», pour reprendre un terme qu'il aimait appliquer à ses oeuvres urbaines. Ces édifices s'offraient à lui, ils étaient «libres», et, par ses transformations, il en fit un saisissant rappel de l'illusion, entretenue par les architectes modernes, du renouveau par la modernisation. Son intérêt pour tout ce qui est ordinaire est encore attesté par les graffiti — peinture indigène, urbaine, populaire, considérée comme une plaie des villes — qu'il incorporait dans son art. Etant eux-mêmes une critique de l'architecture moderne, puisqu'ils défigurent les bâtiments, les graffiti jouent un double rôle. (Ironiquement, l'oeuvre de ces «artistes» des années 1980 est considérée aujourd'hui comme importante.)

Les découpages de Matta-Clark étaient simultanément un ajout à des constructions existantes, par la création de vues et de passages nouveaux, et une soustraction, étant des vides. Les découpages constituent ainsi des métaphores sur les couches de références passées dans l'édifice ainsi que sur les disjonctions que subit l'individu dans la société d'aujourd'hui. Démolissant les murs, rejetant les règles traditionnelles de l'art, Matta-Clark manifeste son désir de détruire les barrières entre les personnes et les classes. Les logements des ghettos utilisés par lui criaient l'emprisonnement des pauvres, et les ordinaires maisons de banlieue l'auto-conteneurisation des couches socio-économiques supérieures. Son art et son attitude témoignaient de la recherche d'une société plus ouverte et plus juste.

L'approche novatrice — ou, pour mieux dire, unique — de Matta-Clark en art était motivée par une rébellion non seulement contre les conventions artistiques, mais également contre les conventions architecturales, qui se fondaient selon lui sur les thèses d'architectes qui construisent des murs et d'artistes qui les décorent. Ses méthodes le plaçaient aux marges de l'avant-garde; le moyen d'expression qu'il avait choisi — des bâtiments abandonnés à la périphérie de l'environnement urbain — reflétaient une volonté de protestation sociale esthétiquement révolutionnaire. Matta-Clark s'identifiait personnellement à ces constructions abandonnées, se voyant lui-même en marge d'un système qui n'était pas prêt à accepter ce qu'il avait à offrir.

Gordon Matta-Clark espérait briser la rigidité du système par ses projets. Au moment de sa mort, plusieurs de ses oeuvres restaient inachevées, notamment un découpage à Düsseldorf et deux projets de découpages à New York ainsi que plusieurs autres projets. En 1975, il avait écrit à différentes compagnies et à diverses personnes pour établir des liens entre les projets. Des contacts prometteurs eurent lieu, mais l'artiste ne mit jamais à exécution son plan d'une maison de verre devant être réalisée avec Dale Chihuly; les propositions qu'il avait faites au Massachusetts Institute of Technology et à l'Université de Californie à Los Angeles pour travailler en collaboration à un projet de représentations graphiques par ordinateur visant à visualiser des idées de découpages — des «dessins spatio-structurels» qu'il faudrait autrement des années à exécuter sur des bâtiments réels — ne furent pas acceptées. Un projet avec Best Products (qui avait appuyé un projet architectural de James Wines, de SITE) a été refusé. Matta-Clark a également écrit à cette époque à plusieurs sociétés immobilières de New York à la recherche de constructions en hauteur vouées à la démolition afin d'exécuter des projets qu'il avait baptisés du nom de «High Rise Excavation Diving Towers» (tours de plongée pour excavation de gratte-ciel). D'autres idées n'ont pas davantage abouti — des projets au World Trade Center, d'autres employant l'architecture californienne et texane et un, enfin, à Venise ou aux environs. Des projets de fenêtres dans les

métros, des plans de toits de stationnement ou de places sur les toits, de fontaines (qui entraient en éruption, où l'eau allait se fracasser contre le mur ou stagnait au fond d'un puits sonore), d'une série d'«impact pieces» créées en jetant de grosses plaques d'acier contre des édifices, et un projet de film devant être réalisé avec une compagnie de démolition utilisant des explosifs n'ont pas dépassé le stade de la conception. En 1977, il commença à travailler à une oeuvre photographique intitulée *Easedropping*, images candides de personnes à leur fenêtre photographiées au téléobjectif. Parmi ses projets visionnaires figuraient : des logements alternatifs (particulièrement des ballons suspendus); des parcs sur roues ou flottants (dont une version devait servir à contrer la guerre — jardins sur péniches devant être placés sur le fleuve Hudson afin d'empêcher la sortie de navires militaires); le dynamitage de la colline de Californie où le Getty Museum est situé, faisant glisser celui-ci dans l'océan; la création d'un «dépotoir d'art» où toutes les oeuvres médiocres pourraient être jetées.

Au moment du décès de Gordon Matta-Clark, le projet qui correspondait le plus à ses objectifs esthétiques et sociaux, et qui montre peut-être le mieux quelle orientation son oeuvre aurait prise, est son programme pour Loisaida [*A Resource Center*, 1977]. Inspiré par l'esprit communautaire de jeunes Italiens occupant un site à Sesto San Giovanni, et pour lesquels il avait soumis un projet en 1975, Matta-Clark voulait retrouver cet esprit dans un projet concernant des bâtiments abandonnés du Lower East Side, à New York, ainsi que dans son art. Il espérait en venir à travailler, non plus dans une tour d'ivoire, mais avec des personnes s'intéressant activement à leur milieu. Ce projet, qui était en cours de réalisation, fut cependant interrompu par le décès prématuré de l'artiste; il n'avait pas atteint le stade où l'on aurait pu vérifier véritablement si ce mode de travail pouvait produire des oeuvres de qualité qui soient également utiles sur le plan social.

Cette orientation sociale, évidente dès le début, le fut dans toute l'oeuvre de Matta-Clark et dans son engagement dans le monde. Dans sa vie, il fut de même tout à fait intégré à son temps; en fait, au cours de cette bouillonnante décennie qu'ont été les années soixante-dix, il fut un véritable catalyseur pour une grande partie de l'activité artistique. Et Gordon Matta-Clark était toujours au centre de tout; il est au coeur de l'histoire et de notre mémoire de cette époque.

Une rétrospective d'une telle ampleur — et les recherches qu'elle nécessite — exige la participation de nombreuses personnes. A partir de notes et d'indices figurant dans la succession de l'artiste et dans des ouvrages et autres documents, aussi rares soient-ils, nous avons établi une documentation chronologique sur cinquante-neuf projets entrepris au cours des dix années de cette carrière brève mais intense. Carrie Przybilla, *Museum Intern*, a contribué plus que tout autre à la réussite de l'opération, et ce à toutes ses étapes. L'intelligence, la minutie et le soin dont elle a fait preuve ont été essentiels pour déterminer les détails importants de cette carrière complexe jusqu'ici non documentée. Sa contribution à la rédaction d'une partie du présent ouvrage a également été importante, aidant à réaliser une étude définitive de la carrière de Matta-Clark. J'aimerais également remercier sincèrement Mary Anne Wolff, du département de la conservation du musée, qui nous a aidés à toutes les étapes du projet (réalisation de l'ouvrage, de l'exposition et préparation de la tournée). Nous ne pouvons non plus passer sous silence la contribution de l'archiviste Debi Purden, qui a coordonné avec compétence tous les prêts, dont le caractère varié et souvent inhabituel exigeait une attention spéciale. Mme Purden a également coordonné l'expédition des oeuvres pour la longue tournée de l'exposition. L'installation d'oeuvres de Gordon Matta-Clark a en outre posé des problèmes tout à fait particuliers. La solution des problèmes relatifs au montage et à l'emballage de l'exposition a incombé à Geoffrey Grove, le technicien en chef, dont l'attention continuelle au détail et la qualité du travail ont été des plus utiles. J'aimerais aussi remercier tout spécialement Richard Nonas, qui a offert son concours pour l'installation de l'*Open House* de Matta-Clark.

Parmi les autres collaborateurs essentiels, citons la rédactrice du Musée, Terry A.R. Neff, et Michael Glass, concepteur des publications du Musée. Mme Neff a révisé le long manuscrit, dont les diverses parties, très variées, exigeaient une attention spéciale. Michael Glass ainsi que ses adjoints Mark Signorio et Tony Porto n'ont pas ménagé leurs efforts pour assurer la qualité de la conception de l'ouvrage. Ensemble, Mme Neff et M. Glass ont mené à bonne fin les dernières étapes de la préparation du catalogue et donné à cet ensemble toute la clarté voulue. Le résultat est un ouvrage qui demeurera important en tant que monographie sur l'artiste et en tant que témoignage sur son temps.

Nous sommes évidemment redevables de la qualité du cataloque et de son contenu aux différents auteurs. Joan Simon a joué un rôle de premier plan dans sa conception, particulièrement en déterminant la place que tiendraient les entrevues avec des artistes, des conservateurs, des marchands et d'autres personnes qui ont connu Matta-Clark et dont les propos nous éclairent de façon unique sur l'artiste et son temps. J'aimerais remercier vivement Mme Simon pour avoir ainsi effectué plus de 40 entrevues qui occupent une place si importante dans l'ouvrage et pour son aide dans l'établissement définitif de l'ensemble du manuscrit. Je voudrais aussi remercier ceux qui ont consenti à être interviewés et qui ont ainsi partagé leurs souvenirs personnels, créant par couches successives un portrait de l'artiste. Robert Pincus-Witten, critique qui a joué un rôle fondamental à cette époque, nous a donné un important essai, où il situe la place de l'artiste sur la scène artistique de la fin des années soixante et des années soixante-dix; je veux ici le remercier vivement pour sa participation.

La collaboration et le concours de beaucoup d'autres personnes ont aussi été très importants dans l'organisation, d'une exposition de cette envergure, au sein d'un musée. J'aimerais ainsi remercier d'autres membres du personnel du Musée de leur contribution : Phil Berkman, Nancy Cook, Helen Dunbeck, Ian Edwards, Lela Hersh, Ronna Isaacs, Dennis Nawrocki, Dennis O'Shea, Alice Piron, Charlie Scheips, Lisa Skolnik, Larry Thall, Robert Tilendis, Naomi Vine, Lynne Warren et Jamin Wollman ainsi que Bonnie Rubenstein et Charlotte Moser, *Museum Interns*. L'appui du directeur, I. Michael Danoff, de Helyn D. Goldenberg, présidente du Board of Trustees, et de William J. Hokin, président du Comité de l'exposition, a également été essentiel. Sans eux, cette exposition n'aurait pu être organisée au Museum of Contemporary Art.

Je voudrais en outre remercier tous ceux qui, conscients de l'importance de cette première rétrospective de l'oeuvre de Gordon Matta-Clark, ont bien voulu prêter des oeuvres. J'exprime également ma reconnaissance aux musées participants qui se sont joints à nous avec enthousiasme pour présenter cette exposition.

Enfin, j'aimerais témoigner de ma reconnaissance envers les proches de Gordon Matta-Clark, dont l'aide a rendu ma tâche plus facile et plus agréable. Les marchands Holly et Horace Solomon, amis de longue date de l'artiste, ont prêté des oeuvres pour l'exposition, en plus d'aider à en localiser d'autres, et, grâce à leur connaissance de la carrière de Matta-Clark, à retracer l'évolution de son art. Anne Alpert, la mère de l'artiste, n'a pas ménagé ses encouragements et son aide tout au long de ce travail. Et surtout, je remercie de tout coeur Jane Crawford, la veuve de Matta-Clark, qui a répondu à d'innombrables questions et qui a mis tous les documents et toutes les oeuvres d'art appartenant à la succession à notre disposition tant pour nos recherches que pour l'exposition même. C'est en grande partie grâce à elle que l'exposition peut aujourd'hui être présentée. A toutes les personnes nommées ici et à toutes celles qui nous ont aidés de tant d'autres façons, nous exprimons notre reconnaissance et nous espérons que le fruit de tout ce travail — l'exposition et le catalogue — sera pour elles source de fierté, et, pour nos visiteurs et nos lecteurs, un témoignage de l'immense contribution que Gordon Matta-Clark a faite à l'art contemporain et à son temps.

GORDON MATTA-CLARK : L'ART EN QUESTION

Par Robert Pincus-Witten

Même si peu de temps nous sépare du décès prématuré de Gordon Matta-Clark, mort victime d'un cancer le 27 août 1978, il est extrêmement difficile, à l'occasion de cette première rétrospective complète de son oeuvre, de bien définir l'orientation de celle-ci. La crédibilité d'un art qui exprime et qui célèbre les tensions sociales et les typologies artistiques ouvertes caractéristiques des années soixante et soixante-dix, est résolument remise en question aujourd'hui — à un point tel que cet art semble représenter un système de valeurs irrécupérable, et qu'il est presque impossible de croire qu'il ait jamais pu exister, en particulier pour ceux d'entre nous qui étions des participants. Il fallait y être.

Le charisme de Gordon Matta-Clark ne peut, quant à lui, être remis en question. Une bibliographie déjà imposante ne manque jamais de souligner l'immense influence qu'il a exercée sur ses collègues. Et les éloges parus après sa mort témoignent du choc que celle-ci a produit, et du sentiment d'être devenus des orphelins qu'on éprouvé ceux auprès desquels Matta-Clark a joué un véritable rôle de guide : l'émouvant article publié par le poète Ted Castle dans *Flash Art* en 19791 vient d'abord à l'esprit, mais tout ceux qui l'ont bien connu mentionnent son rôle de «catalyseur».

En tant que chroniqueur et critique d'art pendant cette période, j'ai postulé, au centre de son combat, un flux et un reflux constants entre les préoccupations épistémologiques et ontologiques, c'est-à-dire entre des modalités d'information pure et des modalités d'être, dualité pas très éloignée — ainsi que nous le voyons maintenant — de la vieille opposition entre l'abstraction et l'expressionnisme si importante dans les querelles esthétiques du temps de la Dépression; ou, encore mieux, de la bataille qui oppose les tenants de l'abstraction à ceux de l'empathie depuis le début du siècle.

L'ouvrage dans lequel ce contraste a été affirmé, *Postminimalism*, 1977 [2], n'a pas vraiment étudié le cas particulier de Matta-Clark, mais celui-ci a bien trouvé sa place dans mes écrits. J'ai fait allusion à son oeuvre en décrivant la disposition d'esprit de la communauté réductiviste et fidèle à l'art abstrait des années soixante et soixante-dix, et en décrivant la profonde perte de confiance en la peinture (comme étant le moyen d'expression artistique essentiel) ressentie dans tout le monde de l'art à cette époque.

Dans «Jene Highstein and Sensibility Minimalism», j'ai parlé de l'alliance de ce sculpteur avec Matta-Clark dans ce qu'ils appelaient l'Anarchitecture, un amalgame de

> l'anarchie et de l'architecture. Highstein a uni ses forces — dans une coalition très lâche — à celles de George Trakas, Richard Nonas, Suzanne Harris, Richard Landry, Tina Girouard, Jeffrey Lew et, un peu plus tard, Bernard Kirschenbaum, Laurie Anderson, Susan Weil et Jean Dupuy. Ces artistes ont exploré dans leur oeuvre l'échelle architecturale, les lieux ou les métaphores. En effet [...] ils se sont réunis sans cérémonie dans les ateliers les uns des autres afin de discuter de la nature de leurs inversions architecturales [fig. 1]. Les résultats de ces échanges [...] sont loin d'être clairs, mais ils sont essentiels à toute compréhension de l'art de leur période. Malheureusement, deux des artistes les plus géniaux de ce groupe — Gordon Matta-Clark et Suzanne Harris — sont déjà morts[3].

De même, dans «The Continence of Lucio», j'ai écrit ce qui suit :

> Au début des années soixante-dix, [...] (Lucio) Pozzi [...] en est venu à faire partie d'une vague coalition de peintres qui, après qu'on leur eut dit que la peinture était morte, ont continué malgré tout à peindre — et, il faut le reconnaître, de façon plate, effacée et passive. Plusieurs artistes appartenaient à ce groupe, si tant est qu'il s'agît d'un groupe. Michael Goldberg, l'aîné de cette vague coalition, parlait bien d'un groupe, mais Pozzie, qui avait connu, et bien connu, en Italie l'altération, pour servir à des fins personnelles, de la théorie architecturale idéaliste marxiste, voyait poindre une menace dans la tentative d'institutionnalisation qui se faisait jour [...]. Parmi les figures de cet amalgame, on note Ron Gorchov, Pozzi lui-même, Michael Goldberg, Paul Mogenson, quelques-uns des jeunes peintres de l'écurie Klaus Kertess — Lynn Umlauf, Judy Rifka, Doug Sanderson, Susanna Tanger [...]. Cette vague impression de former une communauté conduisit à établir des liens avec un large ensemble d'artistes provenant d'un noyau guère définissable. Pozzi [...] a été présenté à Paul Mogenson et à Eve Sonneman (la photographe). Lynn Umlauf, qui arrondissait alors ses fins de mois en cuisinant dans les bars et les restaurants qui champignonnaient dans SoHo, attira les jeunes de la coopérative du 112 Greene Street — Richard Nonas, Jene Highstein, Suzanne Harris, et Gordon Matta-Clark du groupe Anarchitecture. Il y en avait d'autres encore : Denise Green, Jim Bishop, Joel Shapiro, Marcia Hafif, Jeremy Gilbert-Rolfe. Et je suis certain d'en oublier [...]. En 1975, tout cela s'épanouit, prit son essor pour ainsi dire, et il est presque inimaginable aujourd'hui, si peu de temps après, qu'un groupe aussi hétéroclite de peintres, de sculpteurs et même de photographes ait put croire avoir formé une coalition, si éphémère qu'elle fût[4].

Ce qui continue à intriguer dans ces notes, c'est qu'elles remontent à la fin des années soixante-dix, l'époque même où eurent lieu les événements, et, même là, les liens de nature improvisée entre toutes ces personnes semblaient déjà impossibles à isoler et à analyser. Et maintenant, dix ans plus tard, ce lacis demande plus que jamais à être démêlé.

Le présent essai parle surtout de l'«Anarchitecture» comme d'un groupe aux liens lâches réunissant de nombreux artistes dont les aspirations, à un certain moment, semblèrent converger. Mais, dans son sens le plus étroit, ce terme n'est en fait applicable qu'aux grandes inventions architecturales de Matta-Clark — dont la dernière a été *Circus* ou *The Caribbean Orange* (1978), un découpage réalisé au Museum of Contemporary Art de Chicago (voir p. 112-120). Ces modifications architecturales sont intermédiaires entre les bâtiments réels abandonnés et les simples diagrammes et images formelles du minimalisme. Ces dernières figures géométriques ont été très agrandies et ensuite introduites dans des édifices devenus depuis longtemps inutiles. Pour Matta-Clark, ces bâtiments exprimaient l'échec des privilèges bourgeois et l'exploitation qui s'ensuivit avec l'apparition de ghettos, bientôt abandonnés — les édifices oubliés qui gisent au coeur de nos villes, dans des fermes saisies; les vestiges d'entreprises anachroniques tels que les hangars croulants qui témoignent de la prospérité passée de la navigation internationale.

Les diagrammes de Matta-Clark sont simples, ce qui sied à une sensibilité formée dans le minimalisme. Les mouvements, aussi, sont simples — lignes, découpures, tranches, entailles, etc. — , mais l'exécution de ces gestes est toujours, chez Matta-Clark, ample, dangereuse, à l'image des constructions ainsi transformées. Et, dans la transformation, le style de l'époque est transcendé.

Gordon Matta-Clark a réalisé ces figures, les a dessinées, pour ainsi dire, en employant la tronçonneuse, dessinant dans et sur les murs et les planchers, les poutres et les traverses, conservant les éléments architecturaux originaux nécessaires pour que le bâtiment ne s'écroule pas — tout juste parfois. Il devenait possible, grâce à des ouvertures, simples fentes ou trous béants, de jeter un coup d'oeil à travers le bâtiment ou de jouir d'une vue jusque-là bouchée.

Matta-Clark travaillait dans le gigantesque, une caractéristique de ce qu'on appelait alors le «Earth Art». L'oeil du spectateur — comme celui de l'artiste — devait être «panoptique», omniscient, doué d'une vision pouvant saisir les formes abstraites cachées, mais il était admis que les motifs créés ne puissent être perçus que goutte à goutte, en même temps que les découvrait l'artiste, qui grimpait et rampait d'un étage à l'autre. L'allusion familière au singe, en parlant de l'artiste, ne fait pas tant allusion à l'échec possible de la mimêsis réaliste qu'à la capacité d'escalader qui était essentielle dans le processus de création de Matta-Clark. Comme chez tous les maîtres de l'art conceptuel, c'est le processus et non l'iconographie qui définit

la doctrine — dans le cas de Matta-Clark, une idéologie de gauche estudiantine revue et corrigée par le plus naïf des romantiques. Dans le New York des années 1930 et 1940, les gens de gauche penchaient en faveur d'un amalgame de surréalisme et de trotskisme, comme nous le dit Lionel Abel dans *The Intellectual Follies*[5], une étude sur cette période où il était un ami intime des parents de Gordon. Ce système de valeurs fut aussi celui de l'enfance et de l'adolescence de Gordon après que sa mère, Anne, se fut remariée avec Hollis Alpert, un intellectuel de gauche. Le marxisme populaire et spontané de Gordon avait donc eu tout le temps de mûrir dans l'ambiance familiale.

Deux sources d'information rappellent les épisodes de l'Anarchitecture et facilitent le déchiffrage des intentions de l'artiste — les photos que Matta-Clark a lui-même prises en travaillant puis rassemblées (et dont il a fait le tirage), et les séquences filmées qui le montrent au travail et qui figurent dans *14 Americans* (1980), un film de Michael Blackwood[6].

Le dilemme que pose l'oeuvre de Matta-Clark aujourd'hui est aggravé par le fait que peu d'oeuvres «réelles» de l'artiste nous restent, qu'il s'agisse de peintures ou de sculptures, moyen privilégié par lequel on mesure de nouveau la valeur artistique d'une oeuvre après le reflux de la récente vague conceptuelle. A l'opposé, l'oeuvre de Matta-Clark comprend un nombre relativement élevé de dessins (dont certains ne sont guère plus que des notations) ainsi que de nombreuses photos devant servir à déterminer les aspirations de l'artiste. Il reste naturellement à évaluer ces photos, qui sont une sorte de collage et qui présentent une discontinuité abrupte issue des photos panoramiques séquentielles du XIXe siècle — tout comme les dessins peuvent être évalués par des «experts»; il s'agit cependant là d'un type d'évaluation que l'artiste et sa communauté méprisaient, le jugeant réactionnaire dans la mesure où il maintenait un indice de «commodification» auxquel ils s'opposaient fortement.

Il nous est difficile de croire encore en une critique radicale de la culture en tant qu'art, mais Matta-Clark était certainement un des plus doués parmi les idéalistes conceptuels qui avaient absorbé des doses massives de sentimentalisme à la Woodstock. On trouvera une étude claire de l'Anarchitecture dans «Gordon Matta-Clark», un essai exemplaire de Dan Graham[7]. Tout aussi révélateurs sont les passages sur les sous-cultures urbaines opprimées qu'on retrouve dans la propre apologie de Matta-Clark parue en 1977, à l'époque du premier survol de son oeuvre, présenté à l'Internationaal Cultureel Centrum, à Anvers, et où il exprime sa solidarité avec les exclus et les déposséds[8]. Nous ne devons jamais oublier que, pour la génération de Matta-Clark, l'art minimal et l'art conceptuel étaient perçus comme des modes d'analyse culturelle systématique et de réforme sociale utopique.

Cela étant admis, le dandysme le plus échevelé des années soixante et soixante-dix — l'illusion réconfortante voulant que l'artiste soit un travailleur au même titre que les ouvriers d'usine et les ouvriers agricoles — n'est peut-être pas si étonnant après tout. Dans cette attitude — et sa sincérité est absolue — , on perçoit une hésitation à admettre la différence entre le labeur de l'ouvrier et l'agréable recherche de l'artiste, la différence entre une activité sans but et une activité aux tâches prescrites, la différence, bref, entre le travail et l'art, cela dit sans préjuger de la transpiration inhérente à l'activité artistique.

De même, l'artiste-prolétaire n'admet pas que l'art soit considéré, ainsi qu'il l'est depuis longtemps, comme une entreprise humaniste, n'admettant pas les effets déshumanisants du travail à l'usine et aux champs. En rejetant l'élitisme en ce qui a trait à l'art, l'artiste-en-salopettes s'arroge une vision à la Millet de la vertu inhérente au travail, ou, mieux, de la vertu du travailleur. Il n'en reste pas moins qu'aucun travailleur ne voit dans l'artiste un frère — en tout cas il ne le devrait pas.

L'Anarchitecture est une sorte de mosaïque — on y trouve l'oeuvre d'artistes tels que Laurie Anderson, Trisha Brown, Jean Dupuy, Tina Girouard, Michael Goldberg, Robert Grosvenor, Suzanne Harris, Jene Highstein, Neil Jenney, Joan Jonas, Richard Landry, Ree Morton, Richard Nonas, Lucio Pozzie, Susan Rothenberg, Keith Sonnier, Lynn Umlauf, et aussi d'associés tels que les critiques d'*Avalanche* Liza Bear et Willoughby Sharp et ceux d'*Art Rite* également (Edit De Ak, Walter Robinson) et même des collectionneurs et mécènes «tolérés» tels que Horace et Holly Solomon. La composante danse et performance du groupe de Matta-Clark était importante, en particulier autour de The Grand Union, un groupe qui se considérait comme post-Yvonne Rainer, post-Robert Morris, et aussi postminimaliste.

Beaucoup de noms ont été omis ici par pure inadvertance. Mais ces listes ne sont pas simples à établir, particulièrement maintenant où beaucoup de ces artistes admettraient difficilement avoir participé à ce qui semble avoir été un mouvement de groupe, mouvement ayant eu pour port d'attache un des premiers restaurants de SoHo, Food (voir p. 38).

Incontestablement génial, Gordon Matta-Clark était aussi un personnage contradictoire. Bien que jeune, son âge l'angoissait déjà assez pour qu'il triche à son sujet. Il est mort à 35 ans, et non à 33 comme on l'a dit dans certains milieux. Il avait un frère jumeau, qui lui était proche, Sebastian (Batan) Matta, peintre lui aussi, qui est mort trop tôt pour qu'il soit possible de porter un jugement sur son oeuvre. Batan s'est suicidé peu avant le propre décès de Gordon, ce qui exacerba les difficultés d'une période déjà torturante.

Les garçons ont été élevés à New York, à Paris et en Californie par une mère bohème, Anne Clark, qui, peintre novice, avait été emportée dans la tourmente de sa tumultueuse relation amoureuse avec Roberto Matta Echaurren. Les difficultés étaient énormes, d'autant plus que le père des jumeaux, Matta, était préoccupé par son propre mythe de grand peintre en exil. Matta, qui avait été au coeur des derniers soubresauts du surréalisme à New York et en Californie, était un coureur impénitent, et pourtant toujours pardonné, d'un charme stupéfiant, qui, comme Picasso, voyait surtout dans les enfants un miroir de sa propre beauté et de sa puissance (fig. 2). Il les aimait dans l'abstrait, mais pas nécessairement dans la réalité.

Les aventures amoureuses de Matta, mythes ou réalités, sont parsemées de conquêtes célèbres et d'épisodes tragiques — notamment sa relation avec l'épouse d'Arshile Gorky — ainsi que d'une série de mariages ratés. Les garçons volèrent de leurs propres ailes et s'évertuèrent par leurs bouffonneries à amuser leur père et à obtenir son appui, vraisemblablement sans succès. La visite que Matta rendit à Gordon au moment de la mort de ce dernier, qui confirmait leur relation père-fils et créait aussi un lien d'artiste à artiste, fit beaucoup pour atténuer son désespoir.

Gordon et Batan rencontrèrent ainsi quotidiennement des légendes vivantes — Duchamp, Ernst, Breton, les critiques de gauche de l'époque, le groupe naissant des expressionnistes abstraits. Ils ne semblaient guère vouloir devenir artistes, si ce n'est par la sorte de jeux artistiques qui s'offrent naturellement aux enfants de ce milieu. Lorsque, enfin, les sirènes de l'art commencent à les séduire, les deux garçons restent comme interdits devant la célébrité et la distinction intellectuelle du cercle familial (fig. 3). La dérive anti-intellectuelle romantique de leur génération a pour effet de leur faire croire que leur milieu croule sous un excès d'intellectualisme. Si Batan et Gordon avaient vécu plus longtemps, ils auraient certainement pu surmonter cette difficulté, mais leur mort prématurée rend toute spéculation discutable.

Batan se mit à peindre. Dans les quelques oeuvres qui ont survécu, apparaît surtout une dense mosaïque d'images apparentées aux pictogrammes mayas. La visualisation est assez proche de celle de Matta, qui a recours aux pictogrammes comme signes de l'information primitive généralisée qui sévit dans l'art expressionniste abstrait du début des années 1940. De même, les dessins empreints de fantaisie et d'un certain sens de l'improvisation (voir p. 124-131) de Gordon Matta-Clark évoquent par moments l'oeuvre de son père, surtout par l'heureuse calligraphie nerveuse qui rappelle la facilité qu'on observe dans les innombrables compositions automatiques de Matta sur des thèmes sexuels.

Compte tenu d'un certain comportement gratuit qu'imprègne une conception romantique de l'artiste et compte tenu également de la vision négative que Matta-Clark avait de la bohème cosmopolite, il était naturel qu'il veuille élever le travail de l'artiste en le rendant utile sur le plan social. Il choisit de devenir architecte et fut admis en 1962 à la Cornell School of Architecture, la plus réputée à cette époque aux Etats-Unis. Idéaliste, il faisait cause commune avec une myriade de jeunes artistes qui atteignaient leur majorité. Sa génération est celle qui voyait dans l'architecture un moyen de corriger des injustices sociales criantes. A l'étranger, c'était la génération du tout nouveau *Partito radicale* fondé dans les écoles d'architecture d'Italie. À Paris, ce sont les étudiants en architecture qui tirèrent les premiers des pavés sur le boulevard Saint-Michel en mai 1968 — une date qui marque l'art contemporain aussi puissamment que 1912 la première période moderne.

À l'époque, l'Université Cornell flirtait avec l'avant-garde, et lorsque «Earth Art», une exposition des plus caractéristiques de cette période, y fut organisée en 1969, Gordon Matta-Clark se joignit à un de ses chefs de file, l'artiste conceptuel Dennis Oppenheim, travaillant la glace pour *Beebe Lake Ice Cut* (fig. 4), une oeuvre de ce dernier.

«Earth Art» marquait également la montée, sinon la primauté, de Robert Smithson, dont la carrière, qui avait été suivie de près, prit aussi fin de façon tragique à sa mort prématurée dans un accident d'avion en 1973. Je n'hésite pas à affirmer la parenté qui unit Robert Smithson et Matta-Clark. Dan Graham a également fait état de ce lien, et, il faut le dire, à l'encontre du témoignage de nombreux associés de Matta-Clark qui niaient carrément toute influence, quel qu'en fût le bénéficiaire. Un examen des réseaux et des processus sociaux vers lesquels se sont tournés les deux artistes témoigne d'un échange constant entre l'un et l'autre. Toutefois, bien que la critique actuelle puisse déduire un lien sur la foi de semblables attitudes utopistes, la mémoire des proches le nie en général tout simplement, ce qui semble cependant refléter en partie l'attitude défensive propre à un groupe qui voyait dans l'histoire de l'art et la critique des formes de colonisation culturelle, de mainmise sur l'art et les artistes. Et pourtant, malgré les ambitions visionnaires manifestes dans les projets tant de Smithson que de Matta-Clark, et leur foi en la bonté résolue, et naturelle, à la Whitman, propre aux gens ordinaires, les cercles immédiats de Smithson et de Gordon Matta-Clark ont été considérés, et appréciés, de façon très différente.

Smithson appartenait à un groupe davantage intellectuel, aux convictions inflexibles, les épistémologistes. L'importance des dernières oeuvres, «anarchitecturales», de Matta-Clark, est incontestable, mais les dessins schématiques des débuts ont souvent un caractère fantaisiste. Smithson, aussi, a été représenté par des galeries puissantes d'obédience minimaliste, d'abord celle de Virginia Dwan, puis celle de John Weber, qui fut longtemps directeur de la galerie de Dwan. À l'opposé, Matta-Clark eut plutôt droit à l'expédient des espaces alternatifs. Et surtout, Smithson était considéré comme au centre d'un petit groupe hermétique et secret, véritable clique jalouse de son prestige et de ses prérogatives, pour ne pas dire de ses succès auprès des acheteurs. Serra, Bochner, LeWitt, Andre, pour n'en nommer que quelques-uns, se mouvaient (certains diraient paradaient) dans des sphères privilégiées du monde de l'art, tout à fait différentes de celles des nombreux complices et collègues du groupe Anarchitecture, et ce en dépit d'une bonne connaissance mutuelle, souvent doublée d'admiration.

Avec le recul, il nous est possible de voir dans l'art minimal et l'art conceptuel un continuum quasi indifférencié où tous les personnages ont droit également à notre attention et à notre affection. Sous l'éclairage actuel, cette vision égalitaire est tout probablement la bonne; mais à l'époque, régnait bien davantage une hiérarchie plutôt exclusive et discriminatoire.

En termes simples, le continuum entre l'art minimal et l'art conceptuel— dans la mesure où il existait — présentait des divergences entre un groupe d'artistes formalistes ayant leurs entrées dans les galeries du monde entier et un groupe de non-formalistes qu'attiraient des véhicules d'expression désincarnés et des techniques et modes d'expressions alternatifs tels que la danse. Ces artistes voyaient des frères dans les exclus et les activistes de l'époque. Ma distinction antérieure entre les épistémologistes et les ontologistes peut aujourd'hui se définir plus exactement comme une distinction entre un groupe partisan de l'art conceptuel et mimimal fermé et un groupe ouvert, ou entre un groupe de formalistes et un groupe de non-formalistes.

À l'époque, le groupe formaliste s'alignait généralement sur une tradition qui faisait remonter ses origines à Hegel, qui admirait la nature transcendante de formes pures réalisées selon une géométrie idéaliste. Ils paraissaient souvent abstrus, bien que l'intellectualisme fût à l'ordre du jour. À l'opposé, les non-formalistes affichaient une attitude nonchalante à laquelle s'appliquent ces expressions du temps : «décontracté», «marginal», «communauté hippie», «psychédélique», «flower child». L'expérimentalisme enthousiaste qui caractérise l'oeuvre des non-formalistes est marqué par d'étonnants croisements et des juxtapositions inattendues ainsi que par une mutation perpétuelle. Les immuables carrés gris et les axiomes rudimentaires des prophètes du minimalisme formel n'étaient pas pour eux.

Par exemple, aux beaux jours de la galerie de Horace et Holly Solomon, du 98 Greene Street et de la galerie alternative de Jeffrey Lew au 112 Greene Street, le sentiment d'appartenir à une même famille l'emportait sur les rivalités entre ces différentes maisons accueillantes, où même les formalistes étaient invités à l'occasion. Malgré la divergence qui existait entre les groupes formalistes et ceux qui ne l'étaient pas, on peut voir dans cette période une sorte de bouillon de culture à la surface duquel flottaient différentes sortes de cellules artistiques entre lesquelles, par suite de collisions, avaient lieu des échanges rapides et faciles, tellement l'interface paraît maintenant osmotique. Et c'est Gordon Matta-Clark lui-même qui constituait le lien entre ces rez-de-chaussée et sous-sols d'immeubles situés côte à côte.

Horace Solomon voit le rôle de Matta-Clark comme celui d'un «pont entre l'art commercial et l'art non commercial». Gordon Matta-Clark était à la fois artiste chez les Solomon, des amis de tout ce qui était nouveau, et l'architecte de leur galerie, et ce, même lorsqu'il était *persona grata* chez Jeffrey Lew, un collègue artiste. Le SoHo dont nous parlons (avec un brin de tristesse nostalgique et un pincement au coeur) était le quartier ancien aux immeubles décorés de fer forgé, d'avant l'arrivée des gens bien, et d'avant la flambée des prix au mètre carré, que fuient maintenant les artistes — ceux qui, bien sûr, n'ont pas été enrichis par le fait que les appartements, dont des arrêtés municipaux visant à favoriser la présence d'artistes leur avaient facilité la propriété, avaient vu leur valeur multipliée, au moins sur papier, de sorte qu'ils ne peuvent plus de toute façon aller ailleurs, les prix de l'immobilier ayant tellement monté entre temps à New York, et notamment à SoHo. À l'époque, il était possible de se louer un atelier pour, disons, cent ou deux cents dollars par mois, ce qui restait raisonnable pour un artiste vivotant d'emplois irréguliers dans la construction, la restauration ou l'enseignement.

Et pourtant, la situation économique des artistes, loin d'être abrutissante comme aujourd'hui dans un sens malthusien, posait néanmoins des problèmes, compte tenu particulièrement du fait que ces artistes avaient si largement «décroché» du monde des classes moyennes, étant pourtant eux-mêmes les enfants du «Rêve américain», où tout est possible à qui s'en donne la peine. C'est précisément parce qu'ils étaient, et à un tel degré, les enfants du Dr Spock que leur conscience morale fut révoltée par l'aventure américaine au Viêt-nam et par la duplicité qui caractérisa l'ère nixonnienne. Cette aliénation aide beaucoup à expliquer le rejet des conventions par cette génération, qu'il s'agisse des aspirations matérialistes propres à la démocratie capitaliste ou des typologies conventionnelles de la peinture et de la sculpture. Ce n'était pas une période de réponses mais de questions, une période où l'art pouvait être vu non comme

affirmatif, déclaratif, mais bien plutôt comme une forme privilégiée de questionnement. Comment, alors, Matta-Clark aurait-il pu s'adonner à la peinture et à la sculpture, qui ne lui permettaient pas de sortir des cadres habituels ? N'est-il pas naturel qu'il ait au contraire fait des dessins, de beaux dessins préparatoires pour de merveilleux plans insensés visant à sauver la société ?

Naturellement, une fabuleuse part de tout ce bla-bla moralisateur autosatisfait est passée, et passe encore, inaperçue. Les clichés orthodoxes prédominent : l'artiste est bon, le mécène mauvais; l'artiste est bon, le marchand mauvais, tout comme le collectionneur, le critique, le bourgeois; le travailleur est bon, le bourgeois mauvais; le sentiment est bon, la critique mauvaise... et ainsi de suite. Bien sûr, rien de bien nouveau, là-dedans, mais l'époque entérinait plus que jamais ces jugements.

J'ai connu Gordon Matta-Clark lors d'un dîner maintes fois remis organisé par l'artiste conceptuel français Jean Dupuy, qui monta une série annuelle d'expositions expérimentales dans son atelier de la East 13th Street, puis dans son atelier de Bowery, et enfin dans celui de SoHo (je suppose qu'il fait maintenant de même en France, où il est retourné, témoignage vivant de cette période radicale). La nature transitoire et expérimentale de tout cela est rendue manifeste par les éphémères reproduits dans *Collective Consciousness, Art Performances in the Seventies*, de Dupuy[9], qui voyait dans toute cette activité l'influence de Fluxus, ce mouvement artistique américano-européen tellement marqué par le théâtre et le dadaïsme.

Notre rencontre était en elle-même au centre de ce repas. Dupuy, dont le *Heart Beats Dust* (1967) s'est mérité le premier prix à la fameuse exposition «Experiments in Art and Technology» (The Museum of Modern Art, New York, 1967), était également connu comme pâtissier amateur, dont les tartes étaient célèbres dans le milieu des artistes. Gordon Matta-Clark, pour témoigner de son engagement social et politique envers les artistes, avait fondé en 1971 le restaurant Food, où l'on servait des aliments végétariens et naturels, qui devait devenir le premier restaurant indépendant prospère dans SoHo.

Matta-Clark voulait simplement créer des emplois pour les artistes — tout comme, disons, des hommes d'affaires noirs de l'époque tentaient de créer des emplois dans les ghettos, ou des femmes essayaient d'établir un accès direct à leur propre richesse en fondant leurs banques ou en affirmant ce principe élémentaire de justice : à travail égal, salaire égal. En outre, les mouvements politiques radicaux nés du rejet de la guerre du Viêt-nam et de l'aventurisme de Nixon firent du *Black Power Movement*, du mouvement de libération de la femme et du *Gay Liberation* des modèles pour l'art conceptuel, où la création de formes radicales et une volonté de découverte occupent une place centrale. Il ne s'agit plus ici d'un art illustratif cherchant à promouvoir un contenu politique par l'iconographie.

Parmi les artistes qui travaillaient au restaurant Food, on retrouve : Robert Kushner, qui était serveur, Tina Girouard, qui montait la garde à la caisse, Lynn Umlauf et Michael Goldberg, qui mirent la main à la pâte à la cuisine et qui concoctèrent le tout premier mets, des tagliatelles vertes. On va même jusqu'à dire que Julian Schnabel y fut plongeur, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe qu'il tâta de la cuisine à The Ocean Club.

Gordon Matta-Clark créa Food à partir d'une sorte de «soupe populaire» (il ne faut pas voir de condescendance dans l'emploi de ce terme) qu'il avait établie dans son atelier pour nourrir le réseau d'artistes et de danseurs qui rayonnait autour de lui. Deux chaudrons fumaient en tout temps, l'un dans lequel on puisait le pot-au-feu de la semaine, et l'autre où mijotait le ragoût de la semaine suivante.

Cela peut sembler rigolo, mais toutes sortes de distinctions idéologiques se firent jour dans cette entreprise, notamment entre une position existentielle (un marxisme traditionnel aux fortes connotations chrétiennes) et un néo-marxisme trouvant sa justification dans la linguistique et le progrès social par une «déconstruction» de la méthode capitaliste. Ironiquement, ce dernier trouve son incarnation stylistique non dans le postmodernisme, comme on le prétend, mais dans les avatars réductionnistes du premier minimalisme. Les «existentialistes marxistes», Matta-Clark et son cercle d'artistes non-formalistes, refusèrent de s'adapter en fonction des consommateurs, d'autant plus qu'ils rejetaient la société de consommation. Ils se tournèrent donc vers l'art-idée, qui devait remplacer l'art-objet. Craignant et retardant l'inévitable soumission de l'art au capital, ils préféraient se considérer comme des prolétaires, des travailleurs en lutte contre l'autorité. Il y a quelque chose de naïf et de touchant dans tout cela. Food était bien sûr autre chose, mais c'était aussi une vaste oeuvre conceptuelle, s'attaquant à des systèmes, qu'ils soient économiques ou politiques.

Quoi qu'il en soit, pour être honnête, de notre rencontre «maintes fois remise», j'ai le souvenir d'un repas abominable. Gordon Matta-Clark était arrivé en retard, d'autant plus angoissé à l'idée de rencontrer un «critique» qu'il avait eu recours à des stimulants; le repas est devenu une sorte de potlatch où chacun s'est servi de ses mains pour saisir les exquises tartes de Dupuy.

Je crois que Jane Crawford, la veuve de Gordon Matta-Clark (dont le travail acharné a permis de mettre de l'ordre dans les biens laissés par l'artiste), fait une lecture correcte de ces épisodes : parlant des plans grandioses de son mari, elle fait observer : «Tout cela semblait plausible quand il en parlait, mais il était difficile le moment venu de créer un tout sensé.» Elle décèle dans le mode de pensée de Matta-Clark une suite de violentes implosions, d'idées bombardant d'autres idées, avec une rapidité tellement incontrôlable que le sens reste caché derrière une métonymie obscure, et de larges fossés entre les idées qu'aucun pont fait de notions subordonnées n'aide à franchir.

Gordon Matta-Clark passait des heures à parler de son art avec des étudiants et des collègues. Jane Crawford se rappelle de quelle façon Matta-Clark «expliquait» l'art conceptuel à des clochards ensommeillés sur les marches de leur atelier de Bowery, des malheureux qui n'offraient guère de résistance aux ratiocinations et aux justifications de l'artiste, ainsi que ses efforts de réhabilitation, ceux-là plus organisés, d'habitants du Lower East Side (voir *A Resource Center,* 1977). En fait, c'est peut-être cette tendance messianique qui deviendra avec le temps la marque, laissée par Matta-Clark, de l'art conceptuel, qui traduit l'aliénation de l'artiste au sein d'une société à laquelle il apporte néanmoins le salut.

CATALOGUE DES OEUVRES*

Par Mary Jane Jacob

ENTREVUES

Par Joan Simon

19 Vito Acconci
12 Laurie Anderson
18 Alice Aycock
12 John Baldessari
13 Timothy Baum
22 Trisha Brown
29 Chris Burden
21 Christo
33 Jane Crawford
14 John Gibson
34 Tina Girouard
19 Caroline Yorke Goodden
22 Ted Greenwald
25 Manfred Hecht
37 Mary Heilmann
35 Alanna Heiss
18 Jene Highstein
27 Gerry Hovagimyan
13 Jim Jacobs
15 Joan Jonas
16 Klaus Kertess
34 Judith Russi Kirshner
32 Joseph Kosuth
23 Robert Kushner
18 Richard Landry
30 Les Levine
17 Jeffrey Lew
31 Andrew MacNair
28 Jean-Hubert Martin
36 Richard Nonas
13 Dennis Oppenheim
25 Susan Rothenberg
16 Alan Saret
38 Joel Shapiro
14 Willoughby Sharp
15 Holly Solomon
26 Horace Solomon
37 Keith Sonnier
37 Lawrence Weiner
32 Robert Wilson
25 Jackie Winsor

*Seule la description des projets apparaît dans cette traduction.

NOTE DE L'INTERVIEWEUSE

Joan Simon, Directrice de The Broida Museum, New York

On ne peut «reconstituer» les expériences auxquelles s'est livré Gordon Matta-Clark entre 1969 et 1978 sans rappeler la fièvre créatrice qui caractérisait cette décennie. Ces interviews ont d'abord été menées pour faire connaître ses oeuvres et tenter de déterminer ce que fut leur importance à l'époque et ce qu'elle est aujourd'hui, mais elles révèlent également les échanges redoutablement exigeants et également affectueux entre les artistes et décrivent avec une foule de détails une façon très particulière, à la fois urbaine, sociale et ad hoc, de confronter le public avec des idées.

Matta-Clark et ses contemporains utilisaient presque dans leur sens générique les termes de «pièce» ou d'«oeuvre», sous-entendant à la fois leur nature tangible et les rapports mutables entre les procédés et les produits. Certaines de ces pièces, qu'on peut souvent à peine qualifier d'«oeuvres d'art», étaient des sous-produits d'actions conceptuelles, créés en collaboration; d'autres étaient l'expression délibérée de sa perception extrêmement personnelle de situations et de structures étrangères à l'art. Ephémères ou destinées à une vie plus longue, ces oeuvres d'art témoignaient, une fois de plus, d'une personnalité, et d'une confluence chaotique des formes.

Oeuvres tournant délibérément le dos au circuit commercial — tant au niveau de l'expression que des lieux nécessaires à leur exposition — , elles sont cependant étroitement et même avidement rattachées à l'art qui les a précédées. On y reconnaissait la mise en doute propre à l'art conceptuel de l'authenticité de tout objet, la réduction de l'oeuvre d'art à l'essentiel, qui caractérise le minimalisme, le caractère usuel et les qualités littéraires des ready-made de Duchamp, et l'esprit de l'expressionisme abstrait enraciné dans le *Land Art*, et de façon plus ambitieuse encore elles obéissaient au principe cher à Rauschenberg de travailler «dans le fossé qui sépare l'art de la vie». Avec une belle vitalité qui tenait tout autant du jeu que du travail, de nombreux artistes semblent s'être jetés dans ce fossé et l'avoir considérablement élargi en y déversant constamment tout un mélange — performances, danse, cinéma, nourriture, photos, topographie, architecture, autobiographie, littérature, vidéo, philosophie, sculpture, politique et peinture.

Gordon Matta-Clark personnifiait cet élan et ses oeuvres font appel à tous ces moyens d'expression. Il a travaillé au sens propre partout dans le monde, un peu au hasard, dans la joie et dans l'incertitude. C'est pourquoi beaucoup de ses oeuvres n'existent que par ce qu'il en a dit; d'autres nous sont mieux connues par le souvenir qu'en ont ceux qui les ont vues sur place. De toutes ces entrevues, se dégage un portrait en couches superposées, composite et plein de contradictions. De plus, aujourd'hui où l'art contemporain a souvent absorbé et, fidèlement à la tradition, modifié la façon dont l'artiste traite le contenu personnel et les matériaux bruts dont il est question ici, ces entrevues nous rappellent l'ampleur de cette recherche ainsi que quelques-uns des résultats atteints.

Les entrevues ont été réalisées entre les mois de juin et de décembre 1984. Des épreuves furent envoyées à chaque personne interviewée pour être revues et corrigées. Vito Acconci et Robert Wilson, qui étaient en voyage à l'époque, nous ont fait parvenir des textes.

Laurie Anderson, artiste

Au début des années 1970, j'habitais rue Houston et je me sentais passablement loin de tout — du milieu académique, des beaux quartiers, d'à peu près tout ce qui se passait en ville. J'allais chez Richard Nonas et d'une façon ou d'une autre nous finissions toujours par nous retrouver chez Gordon.

Je me souviens particulièrement des toutes premières fois que je suis allée chez Gordon. Je me rappelle avoir vu la voiture à oxygène [*Fresh Air Cart*, 1972], mais surtout je me souviens qu'il tenait des propos décousus et qu'il sautait constamment d'un sujet à l'autre. Il aimait beaucoup les fragments, tout comme moi d'ailleurs; je n'aime pas les grandes déclarations généralisatrices. C'était un déconstructionniste; il démontait les choses. Et je pense que lorsqu'on démonte les choses, on peut vraiment voir ce qu'il y a dedans. (Voilà pour mon horreur des généralités!)

Gordon avait le génie des mots. Il y avait un curieux écart entre ce qu'il disait et ce qu'il faisait. Il mettait son casque protecteur et il sortait découper. Ensuite, il ne parlait pas du travail même, mais autour. Pour certaines personnes, il s'agit là d'un jeu plutôt que d'une façon d'être. Pour Gordon, ce n'était pas un exercice; les mots étaient son moyen d'expression bien plus que le travail physique.

Ce que j'ai le plus aimé de cette période c'est que chacun participait volontiers au travail de l'autre. Nous parlions et nous écrivions tous beaucoup. Le groupe Anarchitecture — si je le regarde avec assez de recul — était un truc tout à fait littéraire et n'avait pas grand-chose à voir avec ce que nous avons finalement créé. Ce qui nous exaltait véritablement, c'était le sujet — c'est-à-dire nos divagations. Je m'intéressais à l'architecture italienne; nous discutions des techniques d'élevage du mouton, de l'alignement des planètes. Ces discussions étaient véritablement une méthode de travail, et une façon de nous identifier les uns aux autres. Nous étions dans cet état proche du rêve où l'on aspire à réaliser des choses.

J'ai une théorie tout à fait farfelue sur le contexte de l'époque et sur l'importance de ces discussions. Cela commence dans les années cinquante avec l'expressionnisme abstrait. Culture punk, peinture, machisme, bière, le Cedar Bar. Ceux qui écrivaient, écrivaient des structures parallèles. Je pense à des gens comme John Ashbery. Ils n'essayaient pas de décrire l'art.

Les artistes de la génération suivante s'exprimaient avec aisance. C'étaient de très bons causeurs et d'excellents écrivains. Comme Barnett Newman. Même s'il a dit que l'esthétique est aux artistes ce que l'ornithologie est aux oiseaux, si vous lisez ses catalogues, vous verrez qu'il ne le pensait pas vraiment. C'était un très bon écrivain et il avait un style merveilleux et poétique. Il fallait absolument lire ce qu'il avait à dire; il était impossible de tout saisir, simplement en regardant sa pièce bleue. Lire ses écrits, c'est comme s'il se tenait à côté de sa pièce bleue et s'il parlait. C'est la même chose avec Smithson.

Ce que j'ai fait, et beaucoup d'autres l'ont fait ensuite, c'est de me mettre à côté de sa pièce bleue et de parler. Gordon pensait de même. Il passait beaucoup de temps à lire des catalogues et à parler. Parler n'est pas seulement une façon de clarifier ce que l'on fait, c'est l'oeuvre elle-même. En fait, les expositions de Gordon et d'autres de mes amis me laissaient toujours un sentiment de frustration. Car sans la parole, sans arrière-plan, il ne restait qu'une chose tout à fait vide, sans vie. Cela pouvait être considéré comme une sculpture. Je n'ai rien a priori contre la sculpture, mais ce n'était que cela.

John Baldessari, artiste

L'oeuvre de Gordon met en relief et exprime une des idées essentielles de l'art moderne — créer et recréer une idée absurde. Cela peut sembler étrange, mais il était à la fois minimaliste et surréaliste.

J'ai rencontré Gordon peu après l'ouverture du 112 Greene Street, au début des années soixante-dix. Il semblait appartenir à ce milieu — je connaissais Keith Sonnier, Tina Girouard, Dicky Landry. J'ai toujours été impressionné par le fait que chez Gordon, les idées étaient toujours plus importantes que l'oeuvre, quelle qu'elle soit. Gordon appartenait au même groupe que Andre, Ryman — et je dirais aussi Judd. On aurait pu dire à n'importe lequel d'entre eux : «D'accord, vous avez dit ce que vous aviez à dire» — mais ce n'était jamais le cas. Plus ils étaient obsédés par une idée, plus elle leur semblait importante, et ils cherchaient sans cesse à l'appliquer. Gordon était un minimaliste de la deuxième génération en ce qu'on retrouve dans ses oeuvres une insatisfaction et une impatience que suscitait chez lui non la pensée, mais les oeuvres minimalistes. Il a réalisé la transition entre le concept minimaliste et une sorte d'exécution expressionniste. On pourrait dire que c'était un minimaliste désordonné; il aimait les larges bords rugueux. Pouvez-vous l'imaginer en train de travailler en esthète, avec soin et précision, les «bords» ?

Son oeuvre tenait prodigieusement du rêve. C'était le genre de choses qu'on ne fait qu'en rêve et qu'on aimerait peut-être oser faire. Comme de découper un hangar [*Day's End*, 1975]. Ce que j'aimais dans ses oeuvres, c'est qu'elles dérangeaient les gens de l'extérieur. J'aurais aimé voir ses idées devenir de plus en plus audacieuses, le voir fendre en deux le Trade Center après la maison du New Jersey [*Splitting*, 1974] et le hangar de New York. Cette sorte d'escalade dans l'imagination était également présente dans les oeuvres de Vito Acconci et de Chris Burden — et le public en était conscient; on sentait que celui-ci les aiguillonnait. Les spectateurs seraient-ils allés jusqu'à pousser les artistes au suicide ? Cependant, lorsqu'on observe Burden et Acconci, on se rend compte que les artistes gardaient toujours une certaine distance, s'assuraient une posi-

tion de repli; ils échappaient toujours au danger. Il aurait été intéressant de voir jusqu'où Gordon aurait mené son art. De voir si l'escalade aurait continué ou aurait été gagnée par l'entropie. L'oeuvre de Gordon était une expérience viscérale, mais ses idées étaient tellement audacieuses que la photographie parvient à nous les restituer.

Timothy Baum, poète et spécialiste du dadaïsme et du surréalisme

J'ai fait la connaissance de Gordon alors qu'il était très jeune. Je faisais partie du mouvement surréaliste, et Gordon et son frère étaient les fils jumeaux de Matta. Je l'ai rencontré pour la première fois lorsque quelqu'un m'a présenté à sa mère. Il venait juste de quitter le collège.

J'ai senti immédiatement qu'il existait une affinité poétique entre nous. Nos conversations ne connaissaient aucune limite, n'étaient confinées à aucun espace. Il avait une très grande liberté d'esprit — beaucoup plus grande que la plupart des autres artistes de ces derniers dix ou vingt ans. Pour d'autres, rien d'autre ne comptait que de produire quelque chose qui n'avait encore jamais été fait. Ils sacrifiaient toute pureté, toute spontanéité à d'autres domaines de leur esprit consacrés à l'élaboration préméditée. Il y avait chez Gordon un merveilleux mélange de folie artistique et de curiosité; les artistes qui, comme Gordon, sont presque des poètes, peuvent aller plus loin que les autres. C'était un homme d'un grand naturel, plutôt que quelqu'un qui s'invente un personnage pour faire plaisir à la galerie.

C'était un être humain complexe, qui comprenait assez bien cette complexité, et pouvait en faire sa propre source d'énergie. Il tirait un plaisir merveilleux et enfantin des possibilités et des choses — très semblable à celui d'un jeune enfant à qui on donne pour la première fois des cubes et qui crée avec ces blocs des formes que ses parents n'auraient jamais été capables d'imaginer eux-mêmes. Les idées artistiques de Gordon adulte étaient le prolongement de ses idées d'enfant. Scier une maison en deux [Splitting, 1974] — une idée absolument extraordinaire! Beaucoup de gens rêveraient de faire une chose pareille. Beaucoup apporteraient ensuite leur appareil-photo pour le photographier... mais Gordon lui, l'a fait! C'est cela que j'admire. Je ne sais pas trop à quel point dans son oeuvre il faisait entrer l'esthétisme — avant, après, pendant qu'il travaillait. Je sais qu'après, il adorait connaître l'opinion des gens. C'était essentiellement un créateur. Il ne cherchait pas du tout à faire plaisir aux foules.

Je suis certain que le fait d'être un jumeau a été déterminant dans sa vocation d'artiste. Lorsque j'admire quelqu'un — comme j'admirais le père de Gordon — je veux tout connaître de lui. Duchamp, Ernst, je connais toutes leurs oeuvres. Quelque chose d'extraordinaire est arrivé lorsque Matta a commencé à peindre et à dessiner. Il a atteint très jeune son apogée. C'est le cas de très peu d'artistes importants de ce siècle, à part De Chirico. Les deux garçons ont également été artistes tout jeunes. Je voulais savoir à quel point le travail de Matta les avait influencés. Je n'ai trouvé aucune influence particulière du père dans les oeuvres de Gordon. Par contre, je n'ai jamais été capable de dissocier son frère Batan de son père — je pense qu'il ne le pouvait pas lui-même. Batan était un prolongement visuel; Gordon ne faisait que perpétuer un talent.

Je me souviens avant tout de Gordon comme d'un jeune homme ayant une personnalité et une apparence tout à fait singulières. Je me rappelle très bien de quoi il avait l'air, sa façon de marcher, de s'appuyer contre un mur ou une chaise. Je pense qu'il portait son oeuvre avec lui; il en était le majordome. Il était également, d'une certaine façon, un véhicule de la culture — un être humain représentatif de son époque. Les choses semblaient le traverser, tourner autour de lui, et pourtant il demeurait dans son espace personnel, isolé, inébranlable et fier.

Jim Jacobs, artiste

J'ai connu Gordon de 1956 à sa mort. Au cours des cinq dernières années, nous étions tous deux des artistes productifs.

Nous avions l'habitude de jouer ensemble à un jeu lorsque nous étions à l'école secondaire. Nous allions dans un musée et nous essayions de mémoriser toutes les peintures — tous les noms et les détails — et de voir lequel de nous se rapellait le plus de choses. Puis nous retournions au musée pour voir jusqu'à quel point nous avions retenu ce que nous avions vu. Nous étions particulièrement attirés par les expressionnistes abstraits. Nous ne savions pas qui étaient Johns et Rauschenberg.

Notre école, McBurney, se trouvait sur la 63e Rue. Nous nous dépêchions de sortir le midi pour manger au Museum of Modern Art et regarder les peintures et les filles. C'est le surréalisme qui nous plaisait le moins, suivi de près par l'expressionisme allemand. Nous aimions Pollock et Rothko. Notre peinture préférée était *Autumn Rhythm* de Pollock, et nous pouvions la regarder pendant des heures. Nous mangions là. Tous les dimanches, nous allions au Frick Museum pour entendre les concerts gratuits et draguer les filles. Nous étions des adolescents et nous allions à une école secondaire où il n'y avait que des garçons.

Nous étions absolument passionnés. Nous rivalisions pour savoir lequel de nous deux en savait le plus sur les peintures. Nous avons eu notre période Frans Hals. Nous trouvions qu'il savait raconter une belle histoire. Mais c'est Rembrandt qui à notre avis racontait les plus belles. Nous détestions Dali. Il nous fallait plus d'émotion; nous étions des intuitifs (même si à l'époque nous nous prenions pour des intellectuels). Je l'ai déjà dit, mais il me semble approprié de le répéter ici, l'art a été le jeu de ma jeunesse.

John McKendry, qui est devenu conservateur des estampes au Metropolitan Museum of Art, a joué un grand rôle pour nous. Si je me souviens bien, nous avons fait sa connaissance à Sotheby's. Nous avions un autre ami, Michael Lucas, dont le père possédait un endroit appelé Old Print Center. Grâce au père de Michael, nous avons pu assister à une grande vente (au cours de laquelle *Aristote contemplant le buste d'Homère*, de Rembrandt, a été acheté pour plus de deux millions de dollars). C'est un des premiers grands événements auxquels nous avons assistés — et c'est là que nous avons rencontré John. Ensuite, il nous a invités à tous ceux du Met.

A l'époque où nous faisions nos études secondaires, je peignais et Gordon peignait et écrivait. Quand j'étais au collège, je ne voulais pas être un artiste — je voulais devenir professeur. Gordon était un intellectuel; il était verbeux et avait un esprit profondément littéraire. Je pense qu'il ne savait pas très bien alors ce qu'il voulait faire ou être. Il habitait avec sa mère; son père vivait en Europe. Nous ne parlions jamais de son père, mais je crois me rappeler qu'une de ses peintures était accrochée au mur du salon [fig. 3].

Nous avons continué à nous voir de temps en temps pendant nos années de collège, mais ensuite nous nous sommes perdus de vue. Puis nous nous sommes retrouvés à Paris alors qu'il travaillait à *Conical Intersect*, [1975]. Un de mes amis, Jim Byers, qui était musicien ambulant, a photographié l'oeuvre. Et nous avons recommencé à flâner et à visiter des musées ensemble.

Je pense qu'il est allé à l'école d'architecture apprendre ce qu'est l'art; je ne pense pas qu'il ait jamais voulu devenir architecte. En 1975, il avait une certaine conception de l'architecture/destruction/appropriation — une idée très claire de ce qu'il faisait — et moi je venais tout juste de découvrir le minimalisme, et je faisais des peintures monochromes à la Marden. Sa pensée avait déjà profondément évolué — et il avait déjà formalisé ses concepts architecturaux.

Je suis arrivé à New York en 1967, et j'ai travaillé pour Leo Castelli. Arman et moi étions amis depuis le milieu des années soixante. Duchamp et Arman jouaient aux échecs ensemble. (Ils ont joué aux échecs pendant 20 ans et Arman n'a jamais gagné une seule partie. Peut-être qu'il en a gagné une, une fois où Duchamp l'avait aidé.) J'aimais la société de Duchamp à cause de son grand sens de l'humour, très caustique. Je pense que Duchamp et Gordon avaient beaucoup de choses en commun. Le plus important est que Duchamp faisait des ready-made dans un contexte conceptuel. Gordon, lui, transformait des ready-made; ils étaient pleins d'humour, d'une grande pureté de style, avec un côté littéraire et un profond sens du théâtre.

Rope Bridge, 1968

Réservoir d'Ithaca (New York)

Lorsqu'il étudiait à l'Université Cornell, à Ithaca, dans l'état de New York, Gordon Matta-Clark entreprit un certain nombre de projets qui aboutirent à des oeuvres éphémères, entre autres, en 1968, un groupe d'oeuvres environnementales sur lesquelles il n'existe aucune documentation et qui furent réalisées dans les bois qui entourent le réservoir d'Ithaca. Une de ses oeuvres les plus visibles consistait en un pont, sorte de galerie faite de morceaux de cordes noués les uns aux autres et jetée au-dessus du déversoir du réservoir. Sa conception annonçait des structures flexibles comme *Jacob's Ladder* (1977).

Dennis Oppenheim, artiste

J'ai fait la connaissance de Gordon à Cornell lorsque je suis allé à Ithaca réaliser des projets en plein air pour la toute première exposition «Earth Art». Cette exposition, qui avait été organisée par Willoughby Sharp, présentait des oeuvres de Walter De Maria, Jan Dibbets, Michael Heizer, Neil Jenney, Robert Smithson, Gunther Uecker, moi-même et un ou deux autres artistes. Gordon était à cette époque un étudiant de 2e cycle. Il s'est porté bénévole pour nous aider dans notre travail. Je crois qu'il a travaillé avec Smithson en plus d'avec moi. Il m'a tout de suite impressionné. Il était curieux et acharné dans beaucoup de domaines — qualités que n'ont habituellement pas les étudiants.

Je réalisais alors *Beebe Lake Ice Cut* (également intitulé *Accumulation Cut*). Nous avons coupé à la scie la glace du lac Beebe, puis nous l'avons enlevée. J'ai quelques photos de Gordon et de moi perchés sur le bord de la chute, en train de couper la glace. Gordon a toujours été le meilleur dans ce genre de travail [fig. 4]. Ce projet a marqué le début de nos relations, qui ont duré jusqu'à sa mort. Documenter ce projet a été un travail très important pour moi — une manifestation utilisant le vocabulaire du *Land Art*.

Gordon s'est mis en rapport avec moi dès qu'il eut reçu son diplôme et s'est lancé dans le monde de l'art. Je l'ai introduit à la John Gibson Gallery, et c'est là qu'il a présenté sa première exposition. Il éprouvait des sentiments contradictoires à l'égard de l'exposition, comme nous en éprouvions tous d'ailleurs à l'égard des galeries. Son esprit était d'une certaine façon à l'extérieur de la galerie. Ses photos frites [*Photo-Fry*, 1969], je les ait trouvées extrêmement intéressantes; elles touchaient un certain nombre de ques-

tions importantes — le travail sur des systèmes, l'utilisation presque scientifique de produits chimiques — et elles offraient un vaste éventail d'associations et de nombreux niveaux de recherche.

C'était un artiste qui se plongeait constamment dans des systèmes extérieurs, s'appropriant le contenu et transformant cela en oeuvre d'art tout en gardant la forme brute; ses promenades dans des tunnels [*Substrait*, 1976]; ses oeuvres à base de graffiti [*Photoglyphs* et *Graffiti Truck*, 1973], prophétiques en ce qu'elles pressentaient leur importance future (il fut un des premiers à reconnaître le véritable intérêt des graffiti en eux-mêmes et pour le monde de l'art). Ses fragments de maisons constituaient un exorcisme de mondes architecturaux, et ce sont probablement ses meilleures oeuvres; on voyait vraiment ce qu'il faisait.

Nous avons été ensemble tellement souvent et dans tellement d'endroits — quand il a fendu une maison [*Splitting*, 1974], quand il a découpé un hangar [*Days End*, 1975]. Il m'a un jour emprunté mon fusil à air comprimé pour réaliser une oeuvre à l'Institute for Architecture and Urban Studies [*Window Blow-Out*, 1976]. Cela m'avait beaucoup enthousiasmé. C'était un geste tellement radical, une déclaration tellement définitive — une métaphore sur l'architecture.

Une autre fois, nous sommes montés dans le nord de l'État avec Jeffrey Lew pour tourner le film *Machine Gun*. Gordon était à la caméra et aussi à la mitrailleuse. C'est une des oeuvres que j'ai faites pour Gibson. Le film de Gordon suit le tir de la mitrailleuse à travers le terrain jusque dans l'eau — une fugace lacération du sol. Puis nous avons projeté le film sur des platines de tourne-disque afin que les images soient projetées tout le tour de la pièce.

Mon affection pour Gordon remonte à notre première expérience à Cornell. Il m'a un jour envoyé une lettre où il parlait de tous les artistes du mouvement du *Land Art*. Il était très impressionné par leur oeuvre et par les sentiments qu'exprimaient ces artistes — il a été stimulé par eux, mais pas vraiment influencé. Il a été tout de suite considéré et traité comme un collègue, et non pas comme un étudiant. Il n'était pas d'un caractère obséquieux. Il avait des échanges verbaux sensés, intelligents, profonds; et des concepts élevés.

En un certain sens, Gordon a été en partie confronté au même dilemme que les artistes du *Land Art*. C'est-à-dire, ce qu'ils faisaient et ce qu'ils conservaient de ces structures éphémères — les infimes résidus qui subsistaient. Ses oeuvres étaient plus crédibles parce qu'il avait recours à de véritables pièces d'architecture et qu'elles pouvaient passer pour des actes concrets, même si elles étaient finalement détruites.

Il avait un jargon très personnel, qu'illustrent ses excavations architecturales. Les dernières conversations que nous avons eues portaient sur les galeries souterraines qu'il songeait à creuser. Il était parfois difficile de savoir s'il plaisantait — il disait pour blaguer qu'il avait l'intention de creuser des galeries près d'une banque. Il en a effectivement creusé une [*Descending Steps for Batan*, 1977] à la galerie Yvon Lambert à Paris. Il a creusé un trou dans le plancher et jusque sous la rue, et il avait l'intention de récidiver ailleurs.

Son oeuvre, tant par son expression que par sa forme, était indissociable de l'architecture : un engagement extrêmement personnel, un dialogue avec les formes concrètes. C'était en fait un artiste transactionnel dans un monde en évolution. Un chirurgien du cerveau.

Il existe un rapport assez triste entre tout cela et ce qui lui est arrivé. Je me rappelle avoir parlé des projections de Gordon à Julian Schnabel lors des funérailles. L'envie de creuser de Gordon, phénomène extérieur, était étroitement liée au corps et d'une certaine façon à ce qui lui arrivait, à ce qui se passait en lui. Il habitait ces oeuvres de façon incroyable. Enfermant des parts de lui-même cachées et inconnues dans les matériaux qu'il employait.

Willoughby Sharp, artiste, auteur, éditeur, directeur administratif de Machine Language, et ancien éditeur de la revue *Avalanche*.

J'ai connu Gordon en janvier 1969. Diplômé de l'Université Cornell l'année précédente, il habitait et travaillait toujours à Ithaca, dans l'État de New York.

Thomas W. Leavitt, directeur du Andrew Dickson White Museum of Art de l'Université Cornell, m'avait demandé d'organiser une exposition de ce nouveau type de sculpture que j'ai baptisé «Earth Art». La plupart des artistes participants étaient alors à Cornell en train de travailler à leur projet — Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, et Gunther Uecker. C'était la toute première exposition où les artistes créaient une oeuvre sur place, et un certain nombre de personnes de l'endroit, surtout des étudiants, les aidaient. Gordon a aidé Dennis à scier son *Beebe Lake Ice Cut* et Dibbets à tailler à la hache *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30 Degrees Crossing the Path*. Au cours de ces premières brèves rencontres, Gordon m'est apparu comme quelqu'un d'extrêmement énergique, et généreux — engagé de façon communicative dans le monde qui l'entourait, optimiste et plein de bonne volonté.

Gordon habitait près du musée dans une haute maison de bois cubique, dont le rez-de-chaussée lui servait d'atelier. A cette époque, il faisait de grandes sculptures avec de longs morceaux de cette corde qu'on emploie pour amarrer les bateaux, qu'il enroulait, empilait et accrochait au plafond [voir *Rope Bridge*, 1968].

Peu après avoir déménagé à New York, il a organisé une performance à la galerie John Gibson, sur la 67e Rue, près de l'avenue Madison. Il a apporté là-bas un tas de matériaux différents et les a fait cuire directement sur le feu [*Photo-Fry*, 1969]. Ça a beaucoup fait jaser.

Gordon a tout de suite été attiré par le 112 Green Street parce que c'était sympathique et que son esthétisme anti-traditionnel, et informel, s'y fortifiait. Nous nous sommes beaucoup vus à cette époque. La revue *Avalanche*, que Liza Bear et moi avions fondée en 1968, avait ses bureaux au 93 Grand Street, à un coin de rue du 112, et il lui arrivait souvent de s'y arrêter et de nous communiquer son énergie et son entrain. (Un jour il a fait une sculpture dans un coin du rez-de-chaussée, autour du tuyau d'écoulement principal. Elle a fait partie des lieux jusqu'à notre déménagement en 1981. Elle est maintenant disparue sous une couche de plâtre.)

Gordon a travaillé au 112 avant et après la première exposition qui y a été présentée en décembre 1970. Gordon y a réalisé une oeuvre, sous la traverse, avec un tas de bouteilles en verre et d'autres débris qu'il avait ramassés dans la rue [*Winter Garden*, 1971]. Nous avons rédigé un article dans *Avalanche* sur le 112 et sur la première exposition, pendant qu'elle était en cours, et on y voit la toute première photo publiée de l'oeuvre de Gordon, intitulée *Incendiary Wafers* [1970-1971] : deux grandes poêles de trois pouces de hauteur remplies d'une substance atrocement nauséabonde. La photo portait en dessous la légende suivante : «Un bouillon composé de produits chimiques et d'aliments a été porté à ébullition dans un chaudron installé sur le trottoir au-dessus d'un grand feu de charbon, puis mis à sécher dans des casseroles en aluminium». Le Jour de l'an, une des galettes explosa accidentellement et le reste de la casserole fut ramené sur le trottoir où on le fit exploser solennellement.»

Sa mort m'a causé un choc terrible. Certaines personnes comptent vraiment.

Photo-Fry, 1969

John Gibson Commissions, Inc., New York

Pour l'exposition de John Gibson intitulée «Documentations», Gordon Matta-Clark fit frire des photos, dans la galerie même, dans une poêle remplie de graisse. En plus d'exposer ces photos frites, il laissa également dans la galerie, pour toute la durée de l'exposition, un témoignage de ce qu'il avait fait—le poêle dont il s'était servi. A la fin de l'année, il envoya à ses amis des cartes de Noël Photo-Fry : photos graisseuses d'arbres de Noël, frites, décorées à la feuille d'or et empaquetées dans de petites boîtes. Matta-Clark eut de nouveau l'occasion d'utiliser sa «technique photographique» lors de l'exposition «Portrait Photography», qui se tint en 1970 à la Moore College of Art Gallery, à Philadelphie.

Entre 1969 et 1971, on retrouve ce procédé de cuisson et la substitution d'autres matériaux aux aliments dans un certain nombre d'oeuvres de Matta-Clark. Dans un carnet de croquis de cette époque, il écrivait qu'il y a trois sortes d'opérations culinaires pouvant être utilisées en art :

La sélection (les ingrédients dans leur état naturel sont extraits du paysage)
La préparation (chaque ingrédient est coupé, trempé, mélangé, bref subit tout un éventail de transformations fantaisistes)
La cuisson (ici on joue de la flamme, du temps et des éléments—on oppose l'humide au sec, on carbonise, on fait sauter, on utilise tous les degrés d'exposition à la chaleur).

John Gibson, marchand d'art

A la fin de l'année 1968-1969, la galerie a présenté une exposition de groupe intitulée «Documentation». J'ai demandé à Gordon et à d'autres artistes du *land art*, entre autre Dennis Oppenheim et Peter Hutchinson, de préparer quelque chose pour l'exposition. Gordon a fait ce truc avec des photos. Il a apporté un poêle ancien, a fait un feu d'enfer et s'est mis à faire cuire des photos dans une casserole pleine de graisse. Je ne sais pas de quelle sorte de graisse il se servait, mais il s'en dégageait une odeur abominable. Ses *Photo-Fry* terminés, il les a laissés sur place. La galerie est restée ouverte tout l'été avec ce poêle et cette odeur.

A l'époque, il travaillait également avec des «matières» chimiques vivantes dans d'immenses plateaux — d'environ quatre pieds par huit [*Agar*, 1969-1970 et *Incendiary Wafers*, 1970-1971]. Elles étaient tout à fait vivantes, composées entre autres de levure, à la manière d'Hutchinson. Holly Solomon est la première personne que j'ai amenée là-bas et elle a acheté certaines de ces choses.

Gordon était quelqu'un de très indépendant — impossible de le tenir en laisse. Il était toujours en train de courir SoHo avec Alan Saret et ses autres copains. Ils étaient les habitants, la communauté de SoHo. En fait, ils se considéraient comme une communauté, une famille élargie, au 98 Greene Street, au 112 Greene Street et à Food. Il lui fallait presque rentrer directement dans les murs. Je me le rappelle creusant un trou dans le sous-sol du 112 [*Time Well*, 1971] et travaillant sous un escalier [*Winter Garden*, 1971]. Au fil des ans, nous sommes restés en relation et nous avons travaillé ensemble.

Je me sentais responsable de lui de façon tout à fait personnelle.

En 1974, nous avons organisé une grande exposition des oeuvres de Gordon à la galerie de West Broadway, sans doute sa plus importante exposition à New York jusque-là. Nous avons exposé les angles de la maison de la rue Humphrey [*Splitting: Four Corners*, 1974], oeuvre que les Solomon avaient parrainée, et une oeuvre murale d'environ trente pieds de longueur et cinq pieds de hauteur — un mur rouge qu'il avait apporté en grandes pièces détachées [*Bingo*, 1974]. Nous avons fait monter toutes les oeuvres à l'aide d'une grue par une fenêtre du deuxième étage. Je me souviens qu'il s'est fêlé quelques côtes en sortant l'exposition.

Il a également exposé des photos en couleurs — des formes merveilleuses et très libres, comme des toiles découpées — , qu'il a disposées partout sur les murs pour former différentes configurations. Il a aussi présenté lors de la même exposition les photos en noir et blanc de format 20 x 30 qui ont composé plus tard son livre *Splitting*.

Dans une pièce attenante, il avait installé la plus étonnante série de dessins que j'aie jamais vue. Chaque boîte, par terre, contenait une rame entière de papier. Avec une scie, il avait découpé/«dessiné» à travers toute la rame — peut-être 500 feuilles de papier d'un seul coup [voir Dessins, p. 124-125, 134 à 137]. Derrière chaque boîte, il avait accroché une photo au mur et, reprenant le même procédé graphique, il a découpé le mur de la même façon qu'il avait découpé la rame de papier.

Je crois à la photographie conceptuelle — je crois que ce genre d'oeuvre constitue une expérience extraordinaire, qui est évidemment différente de celle qu'offre une oeuvre sur le terrain. Mais c'était merveilleux de le regarder faire pendant qu'il créait, particulièrement dans le cas d'une sculpture aussi étonnante que *Conical Intersect* [1975], qu'il a réalisé à Beaubourg. Le musée nous apparaissait à distance, vu à travers les trous qu'il avait percés dans l'édifice, comme à travers un périscope — une sorte de vis qui franchissait mur après mur et dont la spirale encadrait Beaubourg, qui était alors en construction. Il y a eu tellement d'échos.

Joan Jonas, artiste

La carte de Noël qu'il m'a envoyée en 1970 était l'expression d'un côté de sa personnalité : c'était un cuisinier, il attachait une grande importance à son groupe d'amis et d'artistes, et la cuisine était pour lui une façon de réunir les gens. Une de ses photos frites est arrivée par le courrier dans une petite boîte, et sous le couvercle il avait écrit : «Gold Leafed Photo-Fried Xmas Tree & But Lated Happiness».

Il se situait entre le minimalisme et ce qui a suivi. Il a participé à une de mes performances, *Delay Delay*, dans le Lower West Side de Manhattan. Lui et Carol Goodden ont peint un cercle par terre et se sont adonnés à différentes activités en relation avec le dessin. Les spectateurs étaient sur les toits. Il a également joué dans un de mes films, *Song Delay*. Il était très généreux et dynamique, avec un esprit catalyseur qui se manifestait dans son oeuvre et dans sa participation à celle des autres.

Christmas Piece, 1969

98 Greene Street Loft, New York

Cette performance eut lieu le 25 décembre 1969 pour célébrer à la fois l'anniversaire de naissance d'Alan Saret et l'inauguration du 98 Greene Street Loft, un espace alternatif pour les artistes, les poètes et les performeurs lancé par Holly et Horace Solomon. Gordon Matta-Clark participa également à la conception et à la construction de la galerie. L'installation de la performance consistait en une pièce sombre uniquement éclairée par trois projecteurs de théâtre installés sur trois arbres; un sapin, un houx et un pêcher en fleurs. Une centaine de chaises étaient empilées contre le mur du fond; chaque invité arrivait et prenait une chaise, de sorte que la pièce rapetissait à mesure que la fête prenait de l'ampleur.

Holly Solomon, directrice de galerie et cofondatrice du 98 Greene Street Loft

John Gibson m'a amenée à l'appartement de Gordon — il habitait le même immeuble que Charles Simonds et Lucio Pozzi. Je n'avais jamais vu un appartement aussi élégant : des murs de briques, des fours — et d'immenses casseroles — pour cuire les algues. La justesse du choix des matières se faisait très subtilement sentir. J'étais sans aucun doute possible devant un homme qui avait beaucoup de goût.

Son oeuvre elle-même était inventive, amusante, énergique. Cuite. Mélangée. Merlin l'enchanteur en personne. Au grand étonnement de tous, j'ai immédiatement acheté trois oeuvres, bien qu'on m'eût averti qu'elles ne dureraient pas. Je les ai rapportées à la maison et j'ai accroché l'une des oeuvres faites d'algues [*Museum*, 1970] dans ma salle à manger, à côté d'un Twombly, d'un Johns et d'un Warhol, parmi mes meubles et mon lustre XVIII[e]. Sur la table trônait un milieu de table d'Oldenburg. Le trait de 50 mètres de Dennis Oppenheim était également dans la pièce. Je me rappelle qu'un jour Dennis Oppenheim a regardé le Matta-Clark, l'a touché et s'est exclamé : «Oh mon Dieu, je suis désolé», en se rendant compte qu'en mettant ses mains dessus il avait littéralement altéré l'oeuvre. Un soir à dîner, une de mes invitées, affolée, a quitté précipitamment la salle à manger; elle avait peur d'être contaminée par les algues. Je trouvais cette oeuvre très belle. J'étais fascinée par la puissance presque surnaturelle qui s'en dégageait. Puis elle a commencé à ratatiner et à tomber du mur. Je crois qu'il ne m'en reste plus qu'un tout petit morceau. Mais c'est très bien ainsi.

Gordon est devenu notre ami, à Horace et à moi. Je me considère très chanceuse quand je repense à cette époque et au 98 Greene Street. C'est Gordon qui a découvert le 98, il en a fait les plans avec Horace, l'a construit avec Teddy Greenwald et Manfred Hecht. Nous l'avons inauguré en 1969, à Noël, pour l'anniversaire d'Alan Saret [*Christmas Piece*, 1969]. Alan partait pour l'Inde et Gordon pensait qu'il fallait organiser une fête de Noël pour ceux qui ne pouvaient pas fêter en famille. La galerie était inachevée, et Gordon est allé chercher un arbre de Noël au New Jersey dans son camion. Je suis rentrée chez moi pour prendre un bain et me changer. Lorsque je suis retournée à la galerie, j'ai vu que Gordon avait commandé des chaises et avait rapporté trois arbres. Au centre, il y avait un arbre de Noël éclairé par un projecteur. Il y avait un houx dans une brouette, également éclairé par un projecteur, et, à l'extrémité de la galerie, un pêcher. Il n'y avait aucune lumière dans la pièce à part celle des projecteurs qui éclairaient les arbres et les chaises. Il avait ramassé toutes les chaises et les avait empilées contre le mur du fond. A mesure que les gens arrivaient, ils prenaient une chaise et détruisaient de cette façon le tas de chaises.

Il a fait tellement de choses au 98 qu'il est impossible de parler de tout. Il a fait une affiche pour la première série de lectures de poésie — cinq poètes, cinq lundis en mars, cinq arbres sur l'affiche. Nous avons enterré son camion Meydag dans le film 98.5 [*Freshkill*, 1972]. La benne entre le 98 et le 112 de la rue Greene, une sorte de lien entre les deux endroits [*Open House*, 1972]. (Je me rappelle également très nettement son arbre, au 112, qui s'était mis à fleurir au beau milieu de janvier [*Cherry Tree*, 1971]. On était en pleine tempête de neige et on n'avait qu'une envie : aller voir comment se portait ce petit arbre.

Il n'arrêtait pas de me téléphoner et de demander des choses impossibles. Holly, j'ai besoin d'une maison. Deux semaines plus tard, Horace lui avait trouvé une maison à découper [*Splitting*, 1974]. Alan part pour l'Inde et veut se débarrasser de toutes ses sculptures. Un de mes copains du théâtre s'est rendu chez Alan et a embarqué toutes les sculptures. J'ai persuadé mon frère de nous laisser les entreposer chez lui, dans sa maison du Connecticut. Mon ex-belle-soeur était furieuse parce que nous voulions en mettre quelques-unes dehors sur leur terrain. Un autre jour, Gordon téléphone pour dire qu'un artiste du nom de Bill Wegman cherchait une maison pour l'été. Nous lui en avons trouvé une.

Gordon était au service des artistes, il était leur organe d'information, le lien qui les unissait. Il permettait aux choses de se réaliser. Je ne l'ai jamais entendu dire du mal des autres artistes ou de leur art. S'il pouvait faire quelque chose pour quelqu'un, il le faisait. Il a aidé tellement de gens qu'il n'a jamais codifié ou clarifié son oeuvre à lui. Il collaborait continuellement avec d'autres artistes ou travaillait pour eux.

Il est difficile d'imaginer ce qu'était SoHo à l'époque. Nous tentions par tous les moyens d'amener les gens de l'extérieur voir ce que nous faisions. Le quartier faisait peur aux gens. Ils craignaient que les oeuvres soient subversives. Il était très difficile d'attirer le public; à part *Avalanche*, aucune revue ne publiait jamais rien. Pourtant il existait une véritable communauté artistique, et qu'elle qu'ait été la pauvreté de chacun à l'époque, il y avait toujours quelqu'un pour vous nourrir, vous prêter un dollar, pour s'occuper de vous. C'est Gordon qui, avec l'aide d'une poignée de gens, a fait SoHo.

J'ai ouvert la galerie d'East Broadway en 1974 parce que les choses allaient mal à New York. On arrive difficilement à imaginer aujourd'hui que New York ait pu risquer de faire faillite. J'ai ouvert cette galerie pour aider les artistes auxquels je croyais. Une façon de le faire était d'essayer de vendre leurs oeuvres. Une autre, de permettre au public de les voir. Lorsque Gordon a fait *Day's End* [1975], nous avons nolisé des autobus et engagé des guides pour amener les gens de la galerie au hangar. Lorsque j'ai vu l'oeuvre pour la première fois, j'ai ressenti la même chose que lorsque j'ai vu un Michel-Ange ou que je me suis trouvée devant les arcs-boutants et les lumineuses verrières d'une cathédrale pour la première fois. J'avais en même temps très peur. J'avais peur de passer au-dessus du trou qu'il avait fait dans le plancher; je suis sujette au vertige. Il a installé une petite rampe en corde pour moi et les autres personnes craintives.

L'un de mes plus grands regrets est que lorsque Gordon est tombé malade, j'avais enfin réussi à convaincre les gens de la valeur de son travail et à les persuader de lui faire confiance. Sa mort a, à bien des points de vue, été une immense perte pour moi. C'était terrible de penser qu'au moment où les gens se sont mis à croire à lui, il n'était plus capable de créer. Après sa mort, le milieu artistique a été envahi par le sentiment d'une urgence. C'est Brad Davis, je crois, qui a dit : «Je pensais que j'avais toute la vie devant moi pour évaluer mon travail, trouver des solutions à tous les problèmes, réaliser tous mes projets, faire tout ce que j'avais à faire. Mais j'imagine qu'il faut faire les choses maintenant.» La mort de Gordon a fait naître un sentiment d'urgence. Peut-être qu'il n'y a pas d'avenir. Alors il faut agir. Alors il faut vendre. C'était un phénomène nouveau. Il y a eu tellement de morts à cette époque — Ree Morton, Donald Evans, Oyvind Fahlstrom, Amy Goldin un an plus tard.

J'ai reçu un jour un coup de téléphone angoissé de Lutze Froese, qui

était en Allemagne, où elle travaillait à l'exposition SoHo-Berlin/Berlin-SoHo. Elle était terrifiée parce que Gordon avait l'intention de découper le mur de Berlin [*Berlin Wall Graffiti*, 1976]. J'ai téléphoné à Gordon et je lui ai dit — comme je suis ton agent, il vaudrait peut-être mieux que tu me dises où sont toutes tes oeuvres, je ne veux pas les perdre de vue. J'ai entendu dire que tu voulais découper le mur de Berlin et ils vont te tuer. Il ne l'a pas fait. Quand j'y repense maintenant, je me dis : a) que j'aurais dû le laisser faire; b) que j'aurais donné n'importe quoi pour qu'il meure comme cela plutôt que de la façon dont il est mort. Quand je pense à ce qui s'est passé ensuite, j'en ai froid dans le dos. L'important pour lui était de créer l'événement et de permettre aux choses d'exister. Pour lui, l'art était inséparable de la vie — même son mariage, même sa mort.

Il fallait s'impliquer dans l'acte et dans le processus. C'était une expérience totalement émotionnelle. On était complètement subjugué ou pas du tout. Gordon était un grand professeur. Il enseignait qu'en fin de compte l'art n'existe que dans la mesure où nous nous en souvenons. Que l'artiste crée une oeuvre — puis que cette oeuvre fait partie de votre mémoire. Et cette expérience demeure en nous toute notre vie.

Alan Saret, artiste

Nous sommes allés à la même école — le Cornell College of Architecture. Nous nous sommes fréquentés très longtemps. Il avait un an de plus que moi, mais il était dans la classe inférieure. A l'époque, j'avais élaboré une philosophie prônant l'égalité de tous les arts — je m'intéressais à l'architecture et aux beaux-arts. Nous avons eu davantage de contacts à New York une fois nos études terminées.

Nous nous intéressions tous les deux à l'architecture, mais nos méthodes de travail artistiques étaient différentes. En fait, pour autant que je le sache, construire ne l'intéressait pas; il défaisait les choses, les déconstruisait. Je crois pour ma part en la validité d'une approche basée sur la construction. Je me suis souvent servi d'éléments abandonnés, comme par exemple des corniches et des colonnes qui avaient une grande valeur pour moi, et aussi, je le pensais, pour les gens en général. Je continue à le faire avec des pierres récupérées dans des édifices démolis.

Je n'ai pas été invité à faire partie du groupe Anarchitecture. Je suis allé à une de leurs réunions où l'on discutait du fait qu'il y avait assez de constructions de toutes sortes dans le monde et que le monde n'en avait pas besoin d'autres. Je crois en une architecture témoin d'une civilisation. J'essayais de bâtir de nouveaux espaces. Gordon, lui, en remodelant les édifices qu'il découpait, tentait de trouver une nouvelle façon de *sentir* l'espace. Il ne s'agissait pas d'architecture faite à partir de rien, mais plutôt d'une forme de préservation.

Lorsque je me suis installé à New York, rue Spring, en 1970, j'ai construit une sorte d'escalier dans mon atelier. Cela tenait à la fois de l'architecture et de la sculpture. Il était aussi flexible qu'un plongeoir et on pouvait aussi s'asseoir dessus. J'ai utilisé une armature de «deux par trois». D'autres personnes ont réalisé des pièces et ont organisé là des expositions de leurs oeuvres. Joan Jonas avait fait ériger sous le plancher du premier étage une plate-forme avec des miroirs qui permettaient de voir l'intérieur de la structure d'en haut, et de regarder sa performance. Jennifer Bartlett y a exposé pour la première fois; Thornton Willis y a présenté sa plus importante exposition à l'époque. C'étaient tous des voisins et des amis.

Je me souviens de l'impression très forte que m'ont faite les premières oeuvres de Gordon. Dans des plateaux en métal galvanisé, il y avait des feuilles ondulées d'agar qu'il avait faites lui-mêmes, couvertes d'une merveilleuse végétation de moisissures de toutes sortes de couleurs et de formes [*Agar*, 1969-1970 et *Incendiary Wafers*, 1970-1971]. Au milieu de l'une d'elles, il y avait une goutte de mercure. Le contraste que créait ce brillant liquide métallique, d'une cohésion et d'une intégrité parfaites, perdu au milieu de cette mousse vivante, était absolument extraordinaire. J'ai vu le plancher qu'il avait découpé au P.S. 1 [*Doors Through and Through*, 1976]; je n'étais plus là quand il s'est réellement mis à découper des immeubles entiers. Il disait qu'il ne pouvait plus travailler aux jardins d'algues — il y était allergique.

J'ai vécu en Inde de 1971 à 1973, et à mon retour, Gordon et moi n'étions plus aussi proches. Nous nous sommes revus de temps en temps, ici et là. Je n'avais pas beaucoup d'affinités avec la plupart des artistes — je n'exposais pas dans les galeries. Je l'ai vu pour la dernière fois moins d'un an avant sa mort. J'ai habité chez lui pendant quelques semaines. Après coup, je me suis rendu compte à certains signes que quelque chose n'allait pas — il y avait une atmosphère malsaine dans l'appartement. Une peinture de son père était encore enveloppée, et au clou auquel elle aurait pu être accrochée, sur le grand mur blanc, seule une chemise de travail était pendue. Sur un autre mur, un sinistre objet en osier, de Nouvelle-Guinée je pense, était accroché à l'envers. La pièce entière donnait l'impression de tournoyer et de ne pas avoir de centre. Un de mes dessins se colletait avec un dessin de son frère, placé par-dessus. Gordon se disputait avec son voisin parce qu'il faisait jouer de la musique le soir, et il se plaignait qu'il ne pouvait pas manger ceci ou cela. Ça ne lui ressemblait pas.

Gordon vivait avec une intensité passionnée, attentif aux autres mais insouciant. Dans les soirées, il séparait les couples et dansait de toute l'ardeur de son amour, il rassemblait tout le monde et finalement les laissait tomber par terre — pénétrant, divisant et réorganisant comme il le faisait dans son art. Son oeuvre faisait penser à Siva, le dieu de la destruction, alors que lui-même faisait plutôt penser à Dionysos, le dieu de la fête. Le mercure brillant au milieu des moisissures et l'homme déchaîné sur le plancher de danse sont les deux souvenirs les plus vivants que je garde de mon ami.

Agar, 1969-1970

131 Chrystie Street, New York

Museum, 1970

Bykert Gallery, New York

Incendiary Wafers, 1970-1971

131 Chrystie Street, New York

L'intérêt que portait Matta-Clark à l'art culinaire en tant qu'activité créatrice prit une nouvelle dimension dans une oeuvre intitulée *Agar*, qui faisait intervenir le temps. Il l'exécuta à partir d'agar (une substance gélatineuse extraite d'algues) mélangé à de l'eau, de la levure, du sucre, du blanc de baleine, différents jus, de la viande, des extraits de légumes, des aliments et des minéraux ainsi que des produits non alimentaires et des débris ramassés dans la rue qu'il mettait à cuire tout ensemble. Son atelier de la rue Chrystie était plein du substances innommables qui mijotaient dans de vastes récipients ou fermentaient dans de grands plateaux plats dans lesquels il les mettait à sécher. Ces substances, sur lesquelles se fixaient les micro-organismes contenus dans l'air ambiant, se contractaient pour devenir des *Incendiary Wafers*, ou gaufrettes incendiaires, des «tissus de vie en dormance» ayant l'aspect de la peau. Le premier de l'an 1970, une de ces gaufrettes explosa accidentellement et, par prudence, Matta-Clark emporta le reste du récipient dehors et y mit le feu.

En juin 1970, Matta-Clark créa une immense installation murale formée de différentes pièces où poussaient des moisissures. Il fournissait au visiteur un microscope et des récipients contenant des organismes à divers stades de développement pour lui permettre de comprendre le processus par lequel ce beau résultat était obtenu. Il indiquait les ingrédients — eau, agar, glucose, agar triptone, glycérol, blanc de baleine, NaCl, sucre, lait condensé Pet, V-8, jus de canneberge, huile de maïs, levure, Yoohoo Pet à saveur de chocolat et bouillon de poulet; les divers matériaux — feuille d'or, vigne locale, casseroles en métal galvanisé, crochets à vis, punaises et Black Magic Plastic Steel; des micro-organismes communs — Mucors-Racemosus, Rhizopus-Apophysis, Aspergillus Niger, Penicillium Notatum, et Streptomyces Griseur. Son titre, *Museum*, faisait référence aux musées, qui étaient autant d'entrepôts de fragments d'événements passés, tout comme cette installation montrait un processus se déroulant dans le temps.

Ces transmutations de divers éléments en une autre substance, et l'utilisation de matériel à caractère scientifique, de bacs et de bouteilles, tenaient de l'alchimie. On retrouve dans ses carnets de dessin de cette époque des repas à l'agar ainsi que d'autres oeuvres fantaisistes à thème alimentaire : petit-déjeuner au plafond (une chaise et une table sans pattes avec une assiette posée dessus, chaque élément étant suspendu à des cordes), et plantes confites.

Klaus Kertess, auteur et critique d'art et ancien directeur de la Bykert Gallery, New York

Le début des années 1970 a été une période cruciale pour la sculpture même si on en a minimisé ou tu l'importance. Pour la première fois la sculpture ne venait pas derrière la peinture mais en était totalement indépendante. A cette époque, la peinture a commencé à se modeler sur la sculpture, et ses techniques.

J'ai fait la connaisance de Gordon grâce à Alan Saret — c'étaient de grands amis — et j'ai commencé à fréquenter son atelier. Gordon et Alan s'intéressaient tous deux à l'objectif spirituel du processus, mais de manière différente. Gordon avait installé dans son atelier un jardin chimique [*Agar*, 1969-1970], et faisait des références alchimiques qui était autant de métaphores artistiques.

En 1970, Gordon a exposé une installation qui occupait une pièce entière à la Bykert Gallery. Un des murs était complètement couvert d'amas résultant des réactions chimiques qu'il avait provoquées. Il suggérait, pour rire, de donner à l'exposition l'aspect d'une galerie de peintures du XIXe s. en couvrant les murs, du plancher au plafond, de ses oeuvres, mais évidemment, ses peintures étaient couvertes de moisissures. Je trouvais cette installation un peu trop littéraire. Par littéraire, j'entend que le processus qui se déroulait avait plus d'importance que le mur même, ce qui ne donnait pas à l'oeuvre un très grand impact visuel. Même si ses oeuvres étaient plus cérébrales que visuelles, j'aimais sa façon de penser et ce qu'il faisait; il était très intelligent, curieux, toujours sur le devant de la scène. Ma secrétaire de l'époque était au bord de l'hystérie, persuadée qu'en exposant son oeuvre je me livrais à

l'alchimie et à la magie noire.

Lorsque Gordon s'est mis à défaire des maisons, le côté littéraire est devenu littéralement physique. Le traitement qu'il faisait subir aux maisons obligeait à faire un effort de pensée du point de vue visuel — comment édifier une structure, comment la défaire. On y retrouvait quelques-unes des métaphores sur la création d'une oeuvre d'art, mais le côté purement physique de la performance donnait aux maisons une plus grande résonance.

Ses maisons avaient un côté presque surréaliste. Je me rappelle avoir vu une maison emportée par les eaux à East Hampton, et ça m'avait fait penser à la fois à Magritte et à Gordon.

Garbage Wall, 1970

Église St. Mark, angle de la 10e Rue et de la 2e Avenue, New York

***Garbage Wall* fait partie d'une série d'oeuvres (voir également Winter Garden, 1971) et de nombreux croquis que Matta-Clark avait réalisés pour des constructions stratifiées portant sur le recyclage et une certaine forme d'écologie urbaine. Ce mur de déchets était à la fois une sculpture et une performance, qui traduisait l'intérêt que Matta-Clark portait aux matériaux urbains en une déclaration sur la vie urbaine, qu'il intitulait «Homesteading, an Exercise in Curbside Living». Il utilisa comme toile de fond à une très tranquille cérémonie d'économie domestique la valeur historique et la beauté architecturale de l'église St. Mark. Il construisit d'abord un mur de déchets auquel il mélangea du goudron et du plâtre qu'il avait étalés en couches et placés dans un moule aux parois de bois recouvertes de plastique. Une fois installé, le mur ne servit pas véritablement d'abri, mais de lieu où, du 20 au 23 avril se déroula une performance ininterrompue consistant en activités domestiques toutes simples (travail, repas, ménage) et à laquelle participèrent des piétons qui vinrent s'ajouter aux autres acteurs. Oeuvre cyclique — des déchets aux déchets — , la performance se termina par la destruction du mur que Matta-Clark jeta dans une benne qu'il avait louée pour l'occasion.**

Cherry Tree, 1971

112 Greene Street, New York

En 1971, Gordon Matta-Clark a créé dans le sous-sol de l'espace alternatif de Jeffrey Lew, au 112 Greene Street, une série d'oeuvres s'intégrant à ce lieu. Il voulut commencer sous d'heureux auspices, le matin du Jour de l'an de 1971. A l'origine, il avait l'intention de creuser un trou assez profond pour que soient exposées les fondations du bâtiment. Il croyait que le fait d'enlever de la terre de sous les fondations allait atténuer la pression considérable que le bâtiment exerçait sous terre. Un pendant de cette oeuvre, qui n'a pas non plus été réalisé, aurait consisté à couper au milieu chaque colonne de la galerie et à insérer un petit cube d'acier, concentrant tout le poids du bâtiment sur ces points. Alors que l'oeuvre creusée aurait diminué la pression exercée par l'édifice, celle-ci aurait concentré sa masse sur ces points.

Au lieu de cela, il creusa un trou de huit pieds de longueur sur quatre pieds de largeur et six pieds de profondeur, dans lequel il planta un arbre; il sema de l'herbe sur le tas de terre ainsi produit. Il suspendit des lumières infrarouges au-dessus de cet «atelier-jardin», ainsi qu'il l'appelait, qui exista pendant trois mois, soit jusqu'à ce que l'arbre meure.

Winter Garden: Mushroom and Waistbottle Recycloning Cellar, 1971

(également intitulé *Glass Plant*)

112 Greene Street, New York

Matta-Clark avait collectionné des bouteilles de verre pendant un certain temps. A l'hiver de 1971, il les utilisa pour créer *Winter Garden*, remplissant une vieille cage de monte-charge, sous la cage d'escalier du sous-sol, dans ce même 112 Greene Street où il avait planté un cerisier (*Cherry Tree*, 1971). Dans l'espace laissé libre, il cultiva des champignons. Il installa également un four dans le sous-sol, une sorte de four de verrerie avec lequel il fondit des lingots de verre à partir de ces bouteilles. Mais il dut tout abandonner après qu'on eut laissé le four allumé toute la nuit, ce qui avait provoqué la fusion de tout le verre (sauf une bouteille qu'il remplit de cerises et de noyaux du même cerisier et qu'il enfouit dans le *Time Well*, (1971), qui remplaça le *Cherry Tree*). Après cette expérience décourageante, il abandonna le travail du verre. En 1975, ayant eu l'idée de construire une structure entièrement de verre suivant le principe du verre armé Securit, avec des membres de verre transparent moulé, il chercha conseil auprès du maître artisan/artiste Dale Chihuly. Il ne réalisa toutefois jamais ce projet.

Time Well, 1971

112 Greene Street, New York

Dans un trou — véritable tombe — creusé à l'origine pour *Cherry Tree*, Matta-Clark construisit en juin un puits de six pieds fait d'un tuyau de cheminée en céramique de dix pouces sur dix pouces placé sur une base en béton. Le tuyau contenait, dans une bouteille de verre (voir *Winter Garden*, 1971), le fruit fermenté et des noyaux du cerisier originel qui, ainsi qu'il l'avait indiqué dans le diagramme du projet, devaient être consommés. Une dalle en béton de deux pouces d'épaisseur a ensuite été installée au-dessus, le puits se trouvant lui-même surmonté d'une plaque-couvercle en zinc de douze pouces sur douze. Puis l'artiste a versé du plomb en fusion dans les joints de dilatation du béton afin d'indiquer les limites de l'ancien trou. En suggérant l'existence d'un espace sous le plancher, Matta-Clark voulait étendre la notion conventionnelle de perspective au-delà de ce qui est visible.

Jeffrey Lew, artiste et fondateur du 112 Greene Street

J'ai connu Gordon lors d'une fête chez Alan Saret. Comme le 112 Greene Street n'existait pas encore, ce devait être en 1968 ou 1969. Il dansait d'une façon pour le moins singulière. Une main derrière le dos, il avait l'air d'un petit lutin. Nous avons commencé à danser ensemble, avant de nous battre et de nous jeter dans tous les sens. C'est comme ça que nous sommes devenus amis.

Le 112 était un des seuls endroits où Gordon pouvait se montrer. Il était encore plus rejeté que Duchamp — personne ne reconnaissait son oeuvre. La première fois qu'il m'a emmené dans son atelier, il nous a fallu monter toute une série d'escaliers, avant d'escalader une échelle étroite et d'atteindre enfin l'atelier par un trou dans le plancher. Il y avait des bouchons de liège, des étagères, des plateaux, des bouteilles qui fermentaient. A tout bout de champ, il allait goûter, sentir, tâter ou presser une de ces choses [*Agar*, 1969-1970]. Il utilisait tous ses sens.

Il jetait dans l'agar des morceaux de nourriture, des boulons, des écrous, n'importe quoi. Il faisait fermenter jusqu'à ce que ce soit sec et que ça se ratatine [*Incendiary Wafers*, 1970-1971]. Je trouvais ça beau. C'était comme quelque chose qui croissait dans le coin d'une vieille salle de bain, mais jusqu'à atteindre sept ou quatorze pieds. Les gens étaient dégoûtés. Mais moi, je trouvais ça fabuleux. Mon oeuvre à moi était tellement différente : de belles lignes bien propres. Nous avons exposé ces trucs à l'agar au 112, et le 112 est devenu une demeure, un refuge, un sanctuaire pour Gordon. Il pouvait creuser des trous [*Cherry Tree*, 1971, et *Time Well*, 1971], et aucun propriétaire ne pouvait se plaindre. Seulement moi.

J'ai toujours aidé Gordon d'une façon ou d'une autre. J'avais pour principe à la galerie de n'aider personne. Mais Gordon est un des rares que j'ai aidés. J'ai installé des cuves pour qu'il puisse faire cuire 200 livres de piments rouges, j'ai transporté et soulevé des choses, j'ai conduit son camion et j'ai ramassé tout ce qu'il y avait de bouteilles en ville. Nous en avions 4000 et nous ne savions pas quoi en faire. Nous avons finalement été les jeter sous le pont de Brooklyn. Puis, avec ces bouteilles, il a créé une oeuvre dans la cage d'escalier [*Winter Garden*, 1971]. Pendant un temps, nous

avons été inséparables. Nous unissions nos énergies. Et j'avais enfin trouvé quelqu'un que je ne pouvais pas choquer.

Un jour, il m'a écrit une lettre qui était une sorte de manifeste de l'Anarchitecture. Il se trouvait à Paris, et il était censé construire quelque chose et donner une conférence à l'école d'architecture. Il m'a demandé de lui envoyer de New York un fusil à air comprimé. Figurez-vous qu'au lieu de réaliser sa sculpture dans une pièce, comme c'était prévu, il a tiré sur les fenêtres. On l'a mis à la porte. Il y a ensuite les bâtiments qu'il a littéralement charcutés. Ce qu'il a fait pour le hangar dans le port [*Day's End*, 1975] est sans doute le plus remarquable. Il a pris cet endroit horrible et décadent et il a fait entrer la lumière — lignes et formes qui séparaient clairement le rivage. C'était un monument précieux et dangereux.

Il était impossible de catégoriser son oeuvre. Un jour, j'ai acheté un appareil à oxygène que je devais utiliser alors que je travaillais avec de la résine époxyde à un stade toxique. Il a pris l'appareil et l'a placé dans une sorte de voiturette à hot dog et l'a promené dans les rues pour faire respirer de l'oxygène aux gens [*Fresh Air Cart*, 1972]. Sa voiturette — il l'appelait Meydag — était aussi une machine d'art mobile. Il l'a conduite jusqu'au South Bronx et la fait recouvrir de graffiti [*Graffiti Truck*, 1973]. Puis il l'a conduite au centre-ville et s'est mis, à l'aide d'une torche, à la metre en pièces, et à vendre celles-ci. Les policiers se sont inquiétés du réservoir à gaz. On passait toujours de l'intérêt à la peur.

Nous sommes allés ensemble en Amérique du Sud. Nous voulions changer d'air, descendre l'Amazone à la recherche de Roberto Matta — un peu notre façon à nous d'aller à la chasse, de fuir. Nous n'arrêtions pas de dire : «Il sera derrière cette montagne.» Et nous avons été en Equateur, au Pérou, au Chili — un voyage de plus de deux mois [voir *Untitled Wall Cutting*, 1971]. J'étais toujours influencé par Gordon, pas tant dans mon oeuvre — j'ai conservé mes lignes nettes — mais d'une façon subliminale. Il me donnait force, courage. La permission de manger, de jouer, d'aimer. Presque une expérience religieuse. Cela m'a transformé jusqu'à ce jour.

Jene Highstein, sculpteur

Le groupe Anarchitecture était un jouet éducatif — une façon de jouer ensemble et d'échanger. Chacun se sentait libre d'aller d'un moyen d'expression à l'autre et de jouer avec les idées — torturer les mots, faire un «cheese sandwich», etc. L'«Anarchitecture» était vraiment une idée de Gordon, et c'est lui qui a essayé de faire collaborer tout le monde.

Pour l'exposition du groupe au 112 Greene Street, Gordon avait insisté pour que nous produisions toute l'exposition dans sa chambre noire. Chacun devait utiliser le noir et blanc, et toutes les oeuvres devaient être présentées sans mention de l'auteur. Je me rappelle avoir fait un collage de photos de 11 pouces sur 14 pouces montrant une source naturelle dans le sous-sol de Spring Street en train d'être pompée dans la rue.

Nous étions tous à la fois collaborateurs et concurrents au 112. L'interaction était très élevée, très personnelle, très solide. Gordon apportait aux autres toute l'esthétique européenne. C'était un visionnaire radical qui luttait contre le collage en tant qu'esthétique raffinée. Lorsque je l'ai rencontré pour la première fois, il était en train de planter son arbre [*Cherry Tree*, 1971]. Je crois que mon oeuvre présentait pour lui un remarquable changement d'échelle. Nous en parlions beaucoup. Lorsque j'ai installé mes tuyaux au 112, il y avait peu de détails — c'est son échelle qui importait. Mais il y avait aussi des associations littéraires. Cette chose, c'est quoi ? Est-ce que c'est un obstacle ? A quoi ça sert ? Est-ce que c'est de la plomberie ? Qu'est-ce que ça apporte... quelle histoire ça raconte... quelles sont les idées ?

Richard Landry, musicien, artiste et photographe

Gordon construisait une pièce au sous-sol du 112 [*Winter Garden*, 1971], il creusait un trou et plantait un arbre [*Cherry Tree*, 1971]. Moi, j'étais un néophyte. Je connaissais l'oeuvre de Rauschenberg et de Lichtenstein; j'avais vu au 112 des pièces de Barry LeVa, Vito Acconci et George Trakas. Mais planter un arbre dans un sous-sol, c'était inouï! J'ai demandé à Gordon s'il avait besoin de photos, et il m'a répondu que oui. Nous nous sommes connus par la photographie.

Nous allions à la chasse aux photos lorsqu'il découpait des bâtiments. J'essayais de suivre chaque projet. J'en venais à l'aider à découper des choses dans des bâtiments abandonnés [*Bronx Floors*, 1972-1973]. C'était dangereux. J'avais travaillé pour Serra auparavant, pour ses plombs. Ça me changeait de la musique de faire un travail dur. Avec Gordon c'était comme avec Serra. Les deux étaient des travailleurs.

Alice Aycock, sculpteur

Le 112 n'était pas un lieu sacré. C'était un endroit où les artistes se sentaient chez eux — une véritable galerie alternative. Chaque artiste se fixait des heures, s'installait et travaillait en toute liberté. Trakas a découpé un trou dans le plancher. C'était un nouveau type de sculpture! On n'y pensait même pas, on ne faisait que réagir à l'atmosphère du lieu.

En 1970, j'ai vu au 112 une exposition d'oeuvres de Trakas, Serra, Matta-Clark, Bill Beckley, et j'étais enthousiasmée. C'était la première véritable galerie non commerciale, et Gordon faisait partie d'un groupe (Jeffrey Lew était aussi très important) qui choisissait des groupes de personnes, des groupes d'amis, pour y exposer. Je me souviens d'avoir été très emballée et stimulée par ce qu'ils faisaient. Gordon, en particulier, avait une énergie irrésistible. J'étais jeune à l'époque, à peu près 23 ans, et un peu intimidée par ces types-là — ils étaient un peu plus affranchis que moi. On taquinait volontiers — l'un d'eux me traitait à tout bout de champ d'avorton. On plaisantait beaucoup, on flirtait — comme au collège — , mais on travaillait beaucoup. Je savais que je pouvais m'identifier à ce groupe.

J'ai connu Gordon au 112 en 1970 ou 1971 — il m'a invitée à y présenter mes oeuvres. J'ai exposé tout un tas de choses différentes, par exemple les *Sand Fans*, un grand nombre de gros ventilateurs industriels qui soufflaient du sable dans tous les sens. A ce moment, il creusait dans le sous-sol, travaillant à sa capsule temporelle [*Time Well*, 1971]. Je suis certaine que c'est encore là — il a mis la capsule dans le béton. Il y avait donc jusqu'à un certain point du permanent dans son oeuvre, mais ce qui importait surtout pour lui, c'était d'aller au bout de ses idées, de les réaliser. Il fallait qu'il les réalise. Il était plongé jusqu'au cou dans l'expérience et la matière, mais ce n'était pas pour faire des objets.

Gordon était le stimulateur du 112. Il y mettait littéralement le feu. Il était irrésistible. On ne pouvait s'empêcher de l'aimer. Il était vif, éveillé, très intense. Il y avait chez lui quelque chose de franc et de sain. Beaucoup de femmes ont pu travailler avec lui et autour de lui. Il n'était pas — ça peut sembler curieux même d'employer simplement le mot dans ce contexte — sexiste. Il vous faisait savoir que la sculpture faisait partie d'un processus.

Toute son oeuvre rappelait Duchamp par le tempérament — les pièces alchimiques [*Agar*, 1969-1970], ses pièces de cuisson et de surcuisson. Je me souviens que Gordon créait l'art comme dans un laboratoire... produits chimiques qui mijotaient, moisissure sur le plancher dans des sortes de poêlons [*Incendiary Wafers*, 1970-1971], véritables expériences de laboratoire, et je me rappelle aussi que c'était intéressant visuellement.

La pièce qui, dans mon souvenir, a eu le plus de répercussions est la maison coupée en deux [*Splitting*, 1974]. Partant du bas de l'escalier, où la fente était petite, on montait, et, en montant, il fallait traverser et retraverser la fente. Celle-ci s'élargissait sans cesse et, en haut, elle atteignait même un ou deux pieds de largeur. Il fallait véritablement sauter. On sentait l'abîme de façon kinesthésique et psychologique.

A l'époque où j'ai connu Gordon, je prenais contact avec tout ce qui allait me faire devenir une artiste. Et Gordon a eu à cet égard une influence très importante. L'aspect architectural était certainement important, ce qui d'ailleurs nous unissait. Mais alors que lui transformait ce qui existait déjà, je ressentais le besoin de faire les choses — je ne sais pas vraiment pourquoi, d'ailleurs, mais le fait est là. Nous étions très différents à ce point de vue, même si je l'admirais de prendre le monde existant comme théâtre d'opérations.

En 1977, nous travaillions en Allemagne, à la Documenta. Nous devions tous deux bâtir des pièces, et nous causions beaucoup le soir. Je me souviens de son humour et aussi de ce qu'il connaissait très bien l'histoire de l'art, et même l'oeuvre d'autres jeunes artistes. Il parlait des peintures de Susan Rothenberg, qu'il comparait à des peintures rupestres. Quel raccourci! Nous parlions de Trakas et de Saret, de Ree Morton et de Suzanne Harris. Il vantait beaucoup leurs oeuvres.

Gordon était charmeur à la façon d'un enfant. Les repas de Food, par exemple, me rappelaient les enfants qui concoctent toutes sortes de choses au goût terrible, qu'ils servent ensuite à leur famille. C'était un enfant de l'art, au propre et au figuré; c'était très profond chez lui.

Tree Dance, 1971

(également intitulé *Tree House*)

Vassar College, Poughkeepsie (New York)

Les carnets et les dessins de Matta-Clark contiennent de nombreux projets d'abris visionnaires faits d'arbres — un aspect de sa recherche dans le domaine de la sculpture architecturale et de l'architecture alternative. Ces plantes, dans un état horticole avancé, ont des branches jusqu'au sol, forment des places circulaires et toutes sortes d'entrelacements. Les structures de Matta-Clark devant être construites dans des arbres — elles figurent pour la première fois dans des projets datant de ses études à Cornell (par exemple Rope Bridge, en 1968) — sont apparentées à ces formes. *Tree Dance*, créé pour l'exposition «Twenty Six by Twenty Six» à la Vassar College Art Gallery, la performance ayant eu lieu le 1er mai 1971, est un autre exemple des travaux qu'il a réalisés à ses débuts. Une sorte de sac en nylon à parachute, accessible par des échelles en corde, permettait de rester suspendu entre les branches. Matta-Clark croyait à l'origine pouvoir y passer quelques jours, ce qui en aurait fait une sorte d'habitation alternative/pièce de survie. En fait, on ne s'en est servi qu'en une seule occasion, pour une danse, une sorte de rituel du Premier-Mai. Il a fait filmer les mouvements des grimpeurs; pour couronner cette ode au printemps, un sac («module de croissance») rempli de mauvaises herbes a été hissé et relâché à la fin de la performance pour que les graines puissent produire de nouvelles pousses au cours de la saison.

Jacks, 1971

Brooklyn Bridge, New York

Pour le «Brooklyn Bridge Event» (du 22 au 24 mai 1971) organisé par Alanna Heiss, alors directeur des programmes de la Municipal Art Society, des artistes furent choisis pour réaliser des oeuvres pour l'espace se trouvant de chaque côté de la pile de deux étages, sous le pont, et pour la jetée en béton qui lui est adjacente. L'oeuvre de Matta-Clark se trouvait au niveau inférieur, face à l'East River. Il amoncela à cet endroit des carcasses de voitures (dont certaines étaient soulevées à l'aide de crics) et d'autres débris. Matta-Clark a écrit cette légende pour les photos qui documentent l'oeuvre et qui furent d'abord publiées dans *Avalanche* à l'automne 1971 : «Crics : la zone de débris démolition d'autos vol imitation action de groupes de quartier voitures abandonnées soulevées maintenues en l'air démontées et enlevées service 24 heures sur 24.» Cette oeuvre est sa première oeuvre photographique. Il s'agit d'une suite d'images disposées en trois rangées; on voit les perforations de la pellicule, qui allaient devenir un élément fondamental dans ses collages de négatifs en couleurs à partir desquels il tirait des Cibachromes. Le titre, un des premiers témoins de son goût pour les jeux de mots, fait allusion non seulement aux crics («jacks» en anglais) servant à soulever les voitures, mais aussi à la confusion qui se produit lorsqu'on joue un valet («jack») aux cartes. Fidèle à son intérêt pour la cuisine et à sa prédilection pour la mise en scène de ses oeuvres, Matta-Clark a organisé à cet endroit un rôtissage, qu'il a filmé (*Pig Roast*). Il a également filmé à cette époque une autre installation/performance sous le pont intitulée *Fire Child* ou *Fire Boy*.

Untitled Performance, 1971

Quai 18, New York

À l'instigation de Willoughby Sharp, 27 artistes sont invités à créer des oeuvres au Quai 18. A cette occasion, Matta-Clark empile des arbres et de la ferraille à l'intérieur du hangar et se suspend tête en bas à une corde, se balançant au-dessus de cet amoncellement. Des photos documentant cette pièce et celles des autres artistes ont été présentées au Museum of Modern Art, à New York, en juillet 1971, dans le cadre de la série «Projects».

Sauna, 1971

28 East Fourth Street, New York

Matta-Clark a réalisé son premier découpage architectural lors des rénovations effectuées dans l'appartement de la 4e Rue où il a emménagé en 1971, conservant pendant un certain temps son atelier de la rue Chrystie avant de le laisser finalement à Vito Acconci. Dans son nouvel appartement, il disséqua un sauna et en retira des éléments. Auparavant, il y avait filmé des amis sur bande vidéo (*Sauna View*, 1971). Dans ce découpage, il effectua une coupe de la partie centrale afin de révéler la structure de la cloison, procédé qui allait devenir caractéristique de son oeuvre subséquente. Il enleva également de grandes sections de cloison, produisant, en les suspendant à des éléments adjacents, une structure autoportante variable.

Vito Acconci, artiste

De 1972 à 1979, j'ai habité rue Chrystie un appartement occupé par Gordon avant moi. Lorsqu'il avait emménagé, l'endroit était vide; il l'a transformé, rendu habitable. Quand j'y suis arrivé, moi, je n'ai à peu près rien changé — non pas par admiration ou à cause d'un quelconque sens de l'histoire, mais simplement parce que j'avais l'habitude de prendre les lieux tels qu'ils étaient, de m'accommoder. Et, consciemment ou non, j'ai ainsi vécu tous les jours dans l'atmosphère de Gordon; je connaissais davantage le lieu où il avait vécu que je le connaissais lui-même. C'est normal, puisque je me rends compte que pour moi Gordon c'était une sorte d'atmosphère, de courant sous-jacent — Gordon, le pourvoyeur de nourriture [*Food*, 1971], Gordon, le révélateur des dessous des bâtiments.

Food, 1971

Angle de Prince Street et de Wooster Street, New York

Gordon Matta-Clark réalisa ses découpages suivants au cours de la rénovation des locaux qu'il avait conçus pour le restaurant Food, qu'il avait créé avec Carol Goodden, Suzanne Harris, Tina Girouard et Rachel Lew et qui ouvrit ses portes le 25 septembre 1971. Cette idée, qui avait germé en partie lors de réunions du groupe Anarchitecture (dont faisaient partie quatre des cinq propriétaires), permit à Matta-Clark d'affiner son esthétique tout en fournissant aux artistes un endroit où manger à peu de frais, un lieu de rencontre communautaire et des emplois.

Matta-Clark était sans aucun doute au fait des activités de l'artiste européen Daniel Spoerri, dont l'intérêt pour la dissolution de la frontière entre l'art et la vie avait conduit l'année précédente à la création du restaurant Spoerri à Düsseldorf et aux éditions alimentaires de Joseph Beuys, Richard Lindner et Dieter Roth pour la Galerie d'art alimentaire de Spoerri. Pour Matta-Clark, Food était à la fois une manifestation artistique, une entreprise commerciale et un programme social. Pour lui, Food, était un restaurant et un lieu de spectacle, une sorte de «théâtre alimentaire». Au début, il invitait des «chefs» le dimanche. On raconte que Michael Goldberg, Donald Judd, Richard Landry, Robert Rauschenberg, Italo Scanga et Keith Sonnier ont ainsi officié aux fourneaux. En 1972, Matta-Clark prépara deux de ses dîners spéciaux/performances. «Bone» (os) était un dîner constitué d'os; après le repas, on a nettoyé les os à la brosse, on y a percé des trous pour les attacher au moyen d'une ficelle et on les a remis aux clients, qui sont retournés chez eux avec ces colliers au cou — une façon de recycler les déchets. Dans une autre performance, «Alive» (en vie), on a servi des crevettes vivantes à l'intérieur d'oeufs durs en tranches. Les éléments architecturaux que Matta-Clark emporta en quittant Food ont été exposés en octobre 1972 au 112 Greene Street, avec *Walls paper* (1972) et *Bronx Floors* (1972-1973).

Caroline Yorke Goodden, danseuse, auteur et cofondatrice de Food

C'est au 112 que j'ai connu Gordon et que j'ai commencé à connaître son oeuvre. Je me souviens, au début, des bouteilles dans l'espace triangulaire situé sous la cage du monte-charge [*Winter Garden*, 1971], et de l'agar [1969-1970]. Il y avait dans ces oeuvres une force, une puissance, un dynamisme. La désinvolture qu'elles reflétaient m'amusait. On y sentait un élan, un sens de l'humour et une volonté d'explorer.

Gordon a organisé une fête rue Chrystie. De gros woks étaient suspendus au plafond : il y préparait sa version colorée de la bouillabaisse. Nous avons parlé — ou plutôt il a fait des blagues — , mais il n'en est rien sorti. Nous avons commencé à nous voir (printemps 1971) après une partie que j'avais organisée. J'avais demandé à tout le monde d'apporter des fleurs. On est venu avec toutes les fleurs imaginables. Gordon a apporté des fleurs comestibles. Nous avons parlé de nourriture et de cuisine, et il a fait observer que nous devrions fonder un restaurant. C'est ainsi qu'est née l'idée de Food [1971]. Cette réunion a marqué le début d'une relation très intense frère /soeur, mère/fils, mari/femme, meilleurs amis.

Le lendemain, il m'a emmenée à son «endroit préféré à Manhattan» : sous le Manhattan Bridge. Il m'a raconté à quel point les voitures jetées à la ferraille le fascinaient et qu'il voulait construire une pièce avec de telles voitures, ce qu'il a fait d'ailleurs plus tard [*Jacks*, 1971] pour l'exposition d'Alanna Heiss sous le Brooklyn Bridge: un tas de vieilles voitures recouvertes de branches comme en vue d'un rôti. Il y a justement fait rôtir tout un cochon sur une broche de sa conception [*Pig Roast*]. Nous avons suspendu un hamac entre des piliers et fait tourner le cochon à tour de rôle. Les trains serpentaient lentement sous le pont, sur une voie aux lueurs rougeoyantes. Des lumières rouges clignotaient sur l'autre rive : THE WATCHTOWER THE WATCHTOWER THE WATCHTOWER.

Gordon était fasciné par les déchets et voulait les faire revivre. Il était fasciné par la vie dans la mort, et vice-versa. Il a enseveli un cerisier dans le sous-sol du 112 et construit pour un rosier, à côté de l'église St. Mark, un abri en fer forgé [*Cherry Tree*, 1971, et *Rosebush*, 1972].

Gordon ne parlait jamais beaucoup de ses oeuvres. Il se mettait simplement à les réaliser. Au début de ce même printemps, il m'a demandé de l'aider à finir sa cabane dans un arbre [*Tree Dance*, 1971]. C'était un projet énorme — une cosse gigantesque en nylon à parachute dans laquelle il croyait pouvoir vivre pendant quelques jours. J'ai fait la couture et il a prévu une équipe de caméramans, de la nourriture et tout le nécessaire pour jouer dans sa «cabane». Il a ensuite suspendu celle-ci entre deux arbres d'allure étrange, à Vassar, et il s'est filmé lui-même dans sa cosse en tissu léger illuminée.

Les oeuvres de Gordon parlaient souvent de nourriture. Un cochon accompagnait la pièce construite sous le pont de Brooklyn, et il était à son tour accompagné de 500 sandwiches au jambon. Il prenait des photos et les faisait frire comme des oeufs [*Photo Fry*,

1969]. A la fin, elles ressemblaient à ses agars [*Agar*, 1969-1970]. Il aimait que ses oeuvres se désagrègent — se transmuent. Il n'aimait pas ce qui est précieux. Il était un cuisinier très imaginatif. Je me rappelle par exemples certaines salades d'oeufs de cailles et d'oignons. Il aimait boire de la tequila ou de la sauce Tabasco — l'une ou l'autre ou les deux à la fois; il pouvait sans paraître le moins du monde au supplice avaler une bouteille entière de l'une ou de l'autre.

Il a donné beaucoup de lui-même au restaurant Food. Il le considérait comme une grosse sculpture. Il a conçu absolument tout — les tables, le comptoir, le poêle bas, les marmites, des contenants et des ustensiles à l'allure délicieuse (que nous n'avons jamais pu nous permettre de fabriquer). J'ai encore certains des dessins. Il a fait un film sur Food et a passé des heures à en faire le montage avec le cinéaste Bob Fiore. Robert Cappa a apporté son aide pour la bande sonore.

C'est Gordon qui a eu l'idée d'avoir certains jours des chefs invités. Parmi ceux-ci, il y a eu beaucoup d'artistes : Mark di Suvero devait servir les repas avec sa grue à travers la fenêtre (mais il ne l'a pas fait). Ce sont les repas de Gordon qui ont le plus fait parler d'eux. Il y a eu le repas aux os. Ce soir-là, nous avons servi 100 personnes — assiettes remplies d'os de poulet, d'os de boeuf farcis de riz sauvage et de champignons, de cuisses de grenouilles et d'os à moelle. Le repas a débuté avec l'aspic de Gordon, puis on a servi de l'oxtail, et enfin les fameux os. Dans la cuisine, Richard Peck frottait les os qu'on avait fini de manger, et Hisachiki Takahashi (notre sympathique bijoutier) les perçait de trous. Nous les enfilions sur une corde et les redonnions aux clients qui pouvaient ainsi rapporter leur dîner chez eux sous forme de collier.

Parmi les autres repas célèbres de Gordon, il y a eu celui où il a servi des crevettes de mer vivantes dans le creux de moitiés d'oeufs durs. Avec grand soin, on plaçait les assiettes décorées de persil devant les clients et Gordon guettait avec délices les réactions : Jackie Winsor a mangé les siennes, et je crois que Liza Bear a hurlé. Certains se sont aussitôt levés et sont partis; d'autres se sont contentés de fixer les petits animaux. Et Jeffrey — Jeffrey Lew était toujours là, il riait, il aimait Gordon pour tout ce qu'il faisait et disait.

Quand nous avons aménagé le restaurant, il a fallu enlever un bout de cloison. Gordon a décidé de se découper un sandwich mural : il a pratiqué une section horizontale dans le mur et dans la porte et en est devenu amoureux. C'est ainsi qu'il a commencé ses découpages. Mais entre les deux premiers découpages il y a eu *Walls paper* [1972]. Gordon aimait se promener dans la ville pour découvrir les murs mitoyens exposés de bâtiments démolis.

Dans son esprit, il y avait un lien entre les découpages, *Walls paper* et la construction d'une maison dans une benne [*Open House*, 1972]. Maisons transportables. Vie transmuable. Il a travaillé très fort avec Joan Simon pour apprendre comment tirer des photos en couleurs sur du papier journal [*Walls paper*]. Il a choisi d'étranges verts et jaunes acides et a tapissé les murs du 112, qui avait l'air d'une scène de rue. Il aimait ses photos sur papier journal — c'est peut-être ce qu'il a fait de mieux — et il les a découpées avec fierté (avec l'aide de Norman Fisher) pour en faire des centaines de petits livres qu'il a reliés avec la version en noir et blanc des photos et qu'il a envoyés en guise de carte de Noël. Je me souviens que, lorsque nous sommes allés à Rome voir son père (ça aussi, c'est toute une histoire), il a fièrement montré à Matta la version découpée de *Walls paper*. Après y avoir à peine jeté un coup d'oeil, celui-ci s'est empressé de lui montrer un livre qu'il venait de faire. Gordon a été profondément blessé.

A l'été de 1971, lorsque nous organisions Food, Gordon a essayé de vendre à Castelli l'idée de Food en tant qu'oeuvre d'art. Il a d'abord voulu changer d'identité. Certains de ses dessins d'arbres portaient déjà des signatures allant de simples initiales à ce qui ressemblait à des caractères chinois ou à des hiéroglyphes. Son nom devenait moins clair, mais aussi l'idée qu'il s'en faisait. Il ne voulait pas être identifié avec son père, Matta, et il a donc essayé différents noms, dont George Smudge. C'est George Smudge qui a fait le *Fresh Air Cart* [1972]. Il y a eu aussi Gordon Clark, d'après le nom de jeune fille de sa mère. Il a finalement choisi Matta-Clark et n'a pas semblé le regretter.

En 1972, il a décidé de faire une sculpture de sa chevelure [*Hair*]. Il voulait la laisser pousser et en faire faire une perruque qu'il pourrait porter à volonté. Il a laissé pousser ses cheveux pendant plus d'un an, sans jamais les peigner. Ça s'est emmêlé, à la rastafarienne, et un jour on aurait dit que c'était un de ses agars qu'il avait sur la tête. Je ne pouvais plus supporter ça. Finalement, le Jour de l'an, je l'ai persuadé de se faire couper les cheveux. J'ai soigneusement étiqueté chaque couette, comme dans une fouille archéologique, et je les ai attachées (c'était son idée) à une cage en fil de fer pour pouvoir les photographier à des fins d'identification en vue de faire une perruque. Et ensuite j'ai coupé le tout.

Après cela, le plus traumatisant a été de transporter les pièces découpées de Fourth Street à Wooster Street : certaines ont beaucoup souffert du déménagement. Il avait passé l'été à rechercher dans le Bronx et à Brooklyn des maisons vouées à la démolition ou abandonnées, et il découpait les murs, les planchers, les portes, les fenêtres. Il était enthousiasmé par les couches de linoléum et les coupes architecturales qu'il pouvait présenter en trois dimensions [*Bronx Floors*, 1972-1973]. Des planchers, il est passé aux murs, et des murs à des pans entiers de bâtiments, comme dans le cas de la pièce de l'Artpark [*Bingo*, 1974]. *Splitting* [1974], la maison du New Jersey, est un cas un peu différent qui l'a passionné. Toutes les grosses pièces ont suivi : le hangar, Paris, Anvers, Chicago [*Day's End*, 1975; *Conical Intersect*, 1975; *Office Baroque*, 1977; *Circus ou The Caribbean Orange*, 1978]. Quand nous étions à Gênes, on lui a donné un petit bâtiment qui devait être démoli sur le terrain d'une fonderie de fonte [*A W-Hole House*, 1973]. Il en a enlevé le toit de tuiles et a ensuite découpé des lignes le long des murs. La lumière créait des triangles, qu'il a photographiés. Ces lignes de lumière se retrouvent aussi dans *Day's End*. J'ai fait un tirage des photos de Gênes, et il en a fait de longs alignements (comme les photos de graffiti) [*Photoglyphs*, 1973]. On aurait dit un fascinant théâtre de miroirs. Le toit a même figuré dans l'exposition grâce à une libéralité bien italienne.

L'esprit de Gordon fonctionnait en cercles progressant vers l'avant. Et c'est comme cela qu'il parlait — il omettait des mots et des phrases entières, fonçant jusqu'à ce que quelque chose le ramène pour récupérer une pensée laissée derrière. Beaucoup disaient qu'ils n'arrivaient pas à le comprendre. Il s'est bien passé un an avant que je sache de quoi il parlait, et même là c'était difficile, car il fallait entendre tout ce qu'il disait au cours d'une journée pour en retirer quelque chose et je n'étais pas toujours là.

Gordon aimait la danse. Il avait dansé pour Bob Wilson, il allait à tous les spectacles de danse, il aimait danser lors des réunions. Et de plus en plus, toutes les fois qu'il dansait, il essayait de faire participer des tas de gens — Suzy Harris, Jackie Winsor, Tina Girouard, Jeffrey Lew, et j'en oublie. C'était souvent la même chose. Il faisait danser le groupe, puis il les emmêlait et les tirait au sol en un amas d'amoureux contorsionnés, et il les immobilisait. Je crois qu'il voulait obtenir un art de groupe impromptu. Lorsque ça ne marchait pas, il abandonnait aussitôt.

Gordon aimait jouer. Un jour, avec Jeffrey, il a grimpé sur un mur, presque jusqu'à mi-hauteur, les mains dans les poches. Il avait toujours un veston, dans les poches duquel il avait toujours les mains — quand il ne parlait pas avec. Un jour, il marchait à reculons dans son appartement de Wooster Street et il a trébuché sur un bout de bois. Après être tombé sur le dos, il s'est remis sur pied, sans sortir les mains de ses poches, et sans cesser de parler.

Pour Gordon, tout était jeu — danse, amour, affaires, art. Une partie de sa vie a consisté à jouer avec la mort. Gordon provoquait toujours des accidents de voiture. Dans *Freshkill* [1972], il devait faire une cascade : sortir d'un camion dévalant une côte vers un chasse-neige, simulant une collision. Mais Gordon n'a pas sauté du camion et la lame du chasse-neige a traversé le pare-brise, s'arrêtant à trois pouces à peine de son cou. Il n'en parlait pas. Je crois qu'il jouait avec la mort parce qu'il s'est senti coupable toute sa vie. Il avait le sentiment d'avoir dérobé la vie de Batan, son frère jumeau. Batan est devenu très tranquille très tôt — vers l'âge de trois ans — et Gordon croyait que c'était sa faute. Il voyait à quel point lui-même était rempli de vie, d'agressivité, d'énergie, toutes choses dont Batan était dépourvu. Il croyait qu'il avait une vie et demie et Batan seulement une moitié. Je pense qu'il avait le sentiment de devoir toujours justifier sa vie, et qu'il ne pouvait le faire qu'en en faisant une oeuvre d'art. Il lui fallait toujours beaucoup de monde autour de lui, et pourtant il avait l'impression de ne voir personne.

Gordon supportait difficilement de perdre quelque chose. La perte de Batan a été si difficile que je crois qu'il s'est enlevé la vie à cause d'elle. Je crois qu'il savait que son temps était compté et qu'il devait produire autant qu'il le pouvait. Il a simplement sous-estimé la perte de ses propres forces, et il ne savait peut-être pas à quel point il avait peu de temps devant lui. Je suis certaine que lorsque, se faufilant à travers les gens qui étaient massés sous sa fenêtre, il a vu son frère écrasé sur le sol, Gordon s'est lui-même écrasé et que le cancer a commencé à se répandre. Et pourtant, ce n'est pas la «fin» qu'il avait en tête, mais plutôt le changement — transmutation et transport. Lorsqu'il a appris qu'il était atteint d'un cancer du pancréas, il a dit : «J'ai toujours essayé de jouer avec la mort pour voir jusqu'où je pouvais aller. Là, je crois que je suis allé un peu loin.»

Il voulait plus que tout avoir le respect et l'admiration de son père, mais il n'y a eu droit que sur son lit de mort. Il était trop tard pour jouer avec son père.

Son besoin d'être entouré s'est manifesté jusqu'à la fin. Pendant ses périodes de conscience, il disait : «Ce n'est qu'une simple évolution. Une simple et unique évolution. L'évolution d'un unique corps. Une simple et unique évolution.» Et ses derniers mots : «Chacun a la possibilité d'écrire son propre livre. J'ai écrit le mien. Maintenant tu peux écrire le tien.» Il disait cela à Jeffrey Lew, la dernière personne qu'il ait reconnue. Non, ce n'était pas ses derniers mots, il a dit qu'il voyait «a white» (un blanc) ... nous avons supposé qu'il voulait dire «a light» (une lumière).

Sa mère et moi croyions qu'il vivrait encore quelques jours et nous sommes allées dormir un peu. Quand nous sommes revenues, il paraissait mort, mais il respirait encore légèrement. Jane Crawford a dit : «On peut sentir son esprit. Entrez. Asseyez-vous.» C'était frappant. Son corps gisait là, sans vie, et son esprit était dans cette dense masse sur tout le plafond, jusqu'aux quatre coins. Je l'ai senti qui me secouait et disait quelque chose de drôle. Sa mère, Anne Alpert, a senti la même chose. Et puis il est parti. Il nous avait attendues avant de partir. J'espère qu'il s'amuse bien avec Suzanne Harris, sa compagne là-bas.

Untitled Wall Cutting, 1971

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chili)

Après avoir ouvert le restaurant Food en septembre 1971, Gordon Matta-Clark et Jeffrey Lew se sont rendus en Amérique du Sud, où ils ont rencontré, vers la fin du voyage, Carol Goodden. Au départ, ils allaient au Chili à la recherche du père de Matta-Clark, Roberto Matta, qui s'y était trouvé au début des années soixante-dix, craignant pour sa sécurité en raison des activités révolutionnaires qui secouaient le pays. En fait, c'est eux qui se retrouvèrent en plein soulèvement politique (Matta se trouvait en réalité à Paris). Cette période chaotique d'anarchie sociale allait cependant offrir une occasion exceptionnelle. Arrivant à Santiago, ils rencontrent le conservateur du Museo Nacional de Bellas Artes, qui leur suggère, le musée ayant été pratiquement abandonné, de monter une exposition. Divisant l'espace — Lew à l'étage supérieur, Matta-Clark au sous-sol — ils créent deux installations complémentaires. Celle de Lew comportait l'excavation du plancher, les artefacts exhumés étant éclairés par en dessous. La pièce ne pouvait donc être bien vue que de nuit. A l'opposé, l'oeuvre de Matta-Clark dépendait du soleil. Il pratiqua un trou de la toilette des hommes, en bas, jusqu'au toit et installa une série de miroirs formant un angle les uns par rapport aux autres, de bas en haut du puits ainsi créé. Faisant descendre la lumière jusqu'au sous-sol et au-delà, il donna l'impression qu'on pouvait voir le ciel dans les miroirs. Dans cette oeuvre, une des premières de ce type qu'il ait exécutées, il ouvrait et révélait l'espace par l'utilisation de la lumière, ce qui allait être caractéristique de ses découpages ultérieurs. Son étendue en hauteur annonçait également ses galeries (par exemple, *Descending Steps for Batan*, 1977) et ses projets de tours (voir *Jacob's Ladder*, 1977) par lesquelles il voulait relier le sol et le sous-sol, ou la terre et le ciel.

De par son père, Matta-Clark avait des liens avec le Chili. Il y était allé plusieurs fois dans son enfance et, plus près de cette visite, il avait voulu boycotter la biennale de São Paulo de 1970 en raison de la censure dont la culture était victime au Brésil, et organiser une exposition alternative au Chili pour témoigner de son intérêt pour les conditions de vie en Amérique du Sud.

Clockshower, 1971

The Clocktower, New York

Les audacieuses cascades de Gordon Matta-Clark allaient devenir une caractéristique de ses principaux découpages. Dans ce film, l'artiste s'est perché au sommet de la Clocktower, à New York. Sur une saillie devant l'horloge, où il avait monté de l'eau, il a pris une douche, s'est lavé les dents et s'est fait la barbe. Cet intérêt pour le quotidien est tout à fait conforme aux performances qu'il a réalisées à la même époque (voir *Garbage Wall*, 1970, et Food, 1971), mais le cadre rappelle plutôt l'utilisation par Trisha Brown et Joan Jonas des toits de vieux gratte-ciel en guise de scène ou de «parterre» pour des spectacles de danse et des performances. Le titre de cette performance-calembour, et du film, s'inspire du nom de la tour.

Valley Curtain, 1971

d'après Christo

En 1971, Gordon Matta-Clark aida Christo à construire une maquette de *Valley Curtain*. A sa façon astucieuse et humoristique, Matta-Clark fit quatre variantes photographiques du projet de Christo et lui en fit cadeau. Entre pouce et index, torse et jambe, nez et nez avec pont de langues tirées, Matta-Clark réalisa quatre «rideaux pour une vallée».

Pipes, 1971

Ecole du Museum of Fine Arts, Boston

Gordon Matta-Clark créa pour l'exposition «Changing Terms» (décembre 1971-janvier 1972) sa seule installation composée à la fois de découpages et d'éléments photographiques. Dans cette oeuvre, il ne cherchait pas à montrer la construction en tant que suite d'espace architecturaux intimes, mais sa structure interne, particulièrement le réseau de tuyaux pour le gaz. Matta-Clark montrait ces tuyaux à la fois dans la réalité et sur des photos : un véritable tuyau fut amené de derrière le mur dans la salle d'exposition, puis réintroduit dans le mur; des photos placées sur le mur et au revers de la conduite du plafond décrivaient le trajet des tuyaux depuis la rue jusque dans l'édifice. Matta-Clark cherchait ainsi à montrer la superficialité de l'enveloppe que représentait l'espace de la galerie et tout en donnant une plus grande signification aux espaces cachés derrière.

Christo, artiste

J'ai connu Gordon à la fin de 1969 ou au début de 1970. La première fois que j'ai vu une oeuvre de lui, c'était à la Bykert Gallery — des plantes, de la végétation, des matières organiques [*Museum*, 1970]. Lors de notre première rencontre, je ne savais pas qu'il était architecte. Je connais très bien son père. Je connaissais également son frère, qui était aussi un artiste. Il m'a fallu un certain temps pour découvrir qui était Gordon. Les oeuvres qu'il exposait à la Bykert Gallery ne me plaisaient pas beaucoup, mais plus tard j'ai découvert son intérêt très vif pour l'architecture et l'urbanisme, et je me suis passionné pour ses idées sur l'espace et les volumes urbains — la manipulation de l'espace urbain. Nous ne parlions jamais de nos oeuvres respectives, mais il nous arrivait souvent au restaurant Food de discuter de ce type d'idées.

Nous nous voyions assez souvent : au 98 Greene Street Loft des Solomon, au restaurant Food qu'il a aidé à démarrer, puis lorsqu'il a exposé en Europe — plusieurs fois en Belgique et à Paris — pendant les années soixante-dix.

Il m'a aidé à fabriquer une maquette pour mon projet du Colorado, *Valley Curtain*, à partir des élévations et de plans d'ingénierie et de topographie. Il a travaillé à cette maquette chez moi, au rez-de-chaussée, en 1971. (Plus tard, il a réalisé pour moi sa propre version d'un «rideau pour une vallée».)

Je me souviens très bien du restaurant Food. Gordon était différent des autres artistes américains parce qu'il était très curieux et qu'il s'intéressait à l'art européen des années soixante à Paris et en Allemagne. Il était fasciné par l'artiste suisse Daniel Spoerri qui avait ouvert un délicieux restaurant — c'était presque une oeuvre d'art — à Düsseldorf, qui publiait des choses sur l'art culinaire, etc. Gordon était un des rares artistes avides de connaître et de comprendre ce qui se faisait en Europe. Il y avait dans son oeuvre une dimension qui n'existait chez aucun autre artiste américain de l'époque. Elle était moins formaliste et moins détachée. Il accordait une grande importance à ce qu'il considérait comme les dimensions sociales et politiques de l'urbanisme. Gordon évoluait hors du circuit commercial et utilisait des matériaux très frais. L'oeuvre qu'il a créée pour le Centre Beaubourg, à Paris, était très puissante [*Conical Intersect*, 1975]. La maison d'Anvers [*Office Baroque*, 1977] est sans doute une de ses oeuvres les plus importantes — parce qu'elle était en plein centre d'une ville (contrairement, par exemple, à la maison qu'il a coupée en deux à Englewood, au New Jersey [*Splitting*, 1974]. Il avait une conscience très nette de la façon dont l'espace urbain était utilisé. Auparavant, il se servait la plupart du temps des bâtiments à la manière d'un véritable sculpteur.

Il ne s'intéressait pas aux formes uniquement d'une façon abstraite, il voulait aussi acheter, louer, prendre, utiliser, posséder et découper un bâtiment — tout ce qui pouvait donner une nouvelle vie à l'espace. A Paris, le quartier Beaubourg faisait l'objet d'opérations immobilières spéculatives. Il a exécuté une oeuvre là-bas, parce qu'il s'intéressait à la transformation que cela amenait. Le bâtiment d'Anvers se trouvait en face d'un grand musée. Il s'est servi d'un bel édifice bourgeois — mais qui tombait en ruine — pour réaliser son oeuvre. J'ai l'impression qu'il se rendait parfaitement compte de tout cela, mais peut-être pas de façon consciente. Il saisissait le rapport qui existait entre le bâtiment et les gens qui l'utilisaient.

Pour ce qui est des problèmes que lui a causé le hangar [*Day's End*, 1975], il savait qu'en posant un geste pareil, il aurait des ennuis avec la loi. Ce n'était pas ce qu'il cherchait, mais il se rendait compte de la valeur que ça pouvait avoir de chatouiller le système. En ajoutant cette dimension à son oeuvre, il lui donnait plus d'énergie.

Son oeuvre est étroitement liée à l'architecture. Il y a de nombreux exemples de projets architecturaux qui sont très éphémères — les expositions universelles par exemple. Les oeuvres architecturales et les espaces urbains sont éminemment différents des objets d'arts ou des performances. Démolir — et modifier — est très excitant parce que c'est fait par des gens et de la machinerie lourde. On avait conscience que l'oeuvre de Gordon existait matériellement.

Pourtant ce n'était pas un performeur. Le performeur, au fond, fait semblant. Lorsque Gordon découpait un édifice, seul, ou avec d'autres dans le cas des projets de grande envergure,

c'était un travail qu'il sentait devoir être fait. Il entretenait des rapports très étroits avec le côté matériel des choses — les dimensions du plancher, de l'escalier — il sentait les proportions, l'espace dans lequel on marchait... ce qu'est la véritable architecture.

Open House, 1972

(également intitulé *Drag-On* et *Dumpster*)

Entre le 98 et le 112 Greene Street, New York

Quoiqu'inhabituel parce que «fait» plutôt que «défait» (ainsi que Matta-Clark qualifiait ses découpages), *Open House* était le prolongement de ses recherches sur l'utilisation des déchets et sur la manipulation physique de l'architecture pour créer une nouvelle conscience de l'espace, articulée par la lumière. Avec du bois et des portes qu'il avait trouvées, Matta-Clark divisa dans le sens de la longueur un contenant industriel, d'abord en trois parties, puis en pièces supplémentaires avec diverses ouvertures; il n'y avait pas de toit. L'oeuvre était accompagnée d'un enregistrement fait par Ted Greenwald pendant la livraison des journaux à New York. De nombreuses activités se déroulèrent là, entre autres un spectacle de danse auquel participèrent Tina Girouard, Suzanne Harris, Barbara Dilley et d'autres. Comme il pleuvait ce jour-là, Matta-Clark dénicha des parapluies qui donnèrent à la pièce un caractère spécial. *Open House* était une performance même pour le simple passant, puisque chaque participant en circulant à travers l'oeuvre la mettait en mouvement. Matta-Clark filma également cette installation. Une seconde version de deux étages fut construite en octobre 1972 (la première l'avait été en mai). Ces projets étaient parrainés par Holly et Horace Solomon, dont la galerie se trouvait au 98 Greene Street.

Ted Greenwald,
poète et marchand d'art

Gordon avait eu l'idée de construire quelque-chose dans une benne. C'était l'époque de ses pièces à déchets, et nous avions fait ensemble des travaux de construction. J'avais fait pour *Open House* l'enregistrement d'une journée de livraison des journaux en camion. La benne, qui était immobile, se trouvait ainsi pourvue d'un moteur et on y entendait le bruit d'un groupe de gens travaillant à son bord.

Cette pièce a été réalisée en mai 1972. Elle est devenue un lieu privilégié d'activité pour beaucoup de gens — des danseurs, des artistes. (Il l'a refaite en octobre, mais à mon avis cette version était du réchauffé.) La benne a coïncidé avec un film qu'il a réalisé et dans lequel des portes étaient ouvertes et fermées, coups d'oeil furtifs sur des lieux hermétiques.

Il était à la recherche d'une sorte de lumière intérieure ou alchimique, une façon de transmuer la matière. Les pièces faites à partir d'agar [1969-1970], les bouteilles chauffées au four avec de l'or jusqu'à devenir des blocs, son jardin de champignons dans la cage d'ascenseur [*Winter Garden*, 1971], faisaient tous partie de ses recherches alchimiques.

Au début des années soixante-dix, il cherchait un moyen de transmuer les ouvrages de terrassement en quelque chose qui s'intégrerait au rythme de la ville — construction et démolition. Tenter de se libérer des contradictions de l'art conceptuel, c'était ça son combat; comment avoir une idée et avoir en même temps quelque chose pour l'incarner. Sans cela, l'idée n'existe que dans la mémoire et la mémoire est courte.

Trisha Brown,
danseuse et chorégraphe

Gordon travaillait dans le gigantesque et il a mis en branle quelque chose de très important. Les oeuvres existaient dans une sorte de temps dramatique. On ne pouvait jamais appréhender la totalité d'une oeuvre — le temps pendant lequel l'arbre poussait dans le sous-sol [*Cherry Tree*, 1971], ou le moment pendant lequel la catastrophe était imminente dans un bâtiment qu'il avait découpé. Le ciel est en train de tomber, et ma maison ?

Je n'arrive pas à me rappeler quelles sont les pièces que j'ai vues et celles dont j'ai entendu parler. Je n'ai pas vu l'arbre au 112 [*Cherry Tree*]. Je n'ai même jamais vu la maison fendue en deux [*Splitting*,1974]. Quant au hangar [*Day's End*, 1975], il était complètement entouré de gardiens de sécurité quand je suis arrivée.

Il y avait toujours une tension entre la légalité et l'illégalité. On pouvait réaliser ce genre d'oeuvre à l'époque. Pour une de mes oeuvres, j'ai pu descendre le long d'un édifice. Aujourd'hui les choses sont trop réglementées. Pour faire une chose pareille, il faudrait toutes sortes de papiers d'assurances et tout ça.

L'imagination débridée de Gordon le poussait à travailler à la dimension de la ville. Si je me souviens bien, j'ai observé un peu à l'écart le barbecue qu'il faisait à côté de la maison qu'il avait élevée dans un conteneur à déchets [*Open House*, 1972]. Le fait de s'adonner à une activité banlieusarde juste à côté d'une benne à déchets urbains — et de mettre un symbole de la belle vie dans un symbole de la laideur de la vie, les déchets de la ville — avait une résonance cataclysmique.

Freshkill, 1972

Staten Island, New York

***Freshkill*, un des films les plus achevés de Matta-Clark, raconte l'histoire d'Herman Meydag, une camionnette rouge, qui est écrasée par un bulldozer dans un dépotoir et va grossir le tas de détritus. Oeuvre sur les procédés et l'entropie, la camionnette subissant son inévitable destin, ce film est également une réflection sur l'accumulation de débris, la désuétude et le rejet de la culture dans notre société urbaine. Des images des véhicules sont juxtaposées à d'autres où apparaissent des goélands qui, tout en étant un rappel de la nature, d'une part, par le contraste qu'ils forment avec les monceaux de déchets, apparaissent d'autre part comme des charognards dans un cimetière. Le caméraman, lors du tournage, était Burt Spielvogel. Le film a été présenté dans le cadre de *98,5*, un ensemble de films comprenant des oeuvres d'Ed Baynard, Susan Hall, George Schneeman et Charles Simonds, produits par Holly Solomon et projetés lors de la «Documenta 5» (1973).**

Rosebush, 1972

Église St. Mark, angle de la 10e Rue et de la 2e Avenue, New York

Sur un minuscule bout de terrain entouré de pavés de brique, derrière les grilles de l'église St. Mark, Gordon Matta-Clark planta un petit rosier. Pour protéger ce petit coin de nature des dangers du milieu urbain, il construisit une cage en métal ayant l'aspect d'une grille, créant ainsi une sorte d'oeuvre environnementale urbaine. À cette époque, l'idée de croissance et de végétation était au centre de plusieurs oeuvres de Matta-Clark, entre autres ses dessins représentant des arbres poussant à travers diverses structures entrelacées, des arbres dynamisés (voir Dessins, p. 124 à 128), et une série de projets de «vergers flottants» sur l'Hudson qui pouvaient notamment servir à barrer la route aux navires militaires.

Fresh Air Cart, 1972

Wall Street, et à l'angle de la 42e Rue et de Vanderbilt Avenue, New York

Gordon Matta-Clark s'intéressait à l'écologie urbaine, et son *Fresh Air Cart* dénonçait ouvertement la qualité de l'air que nous respirons. Pour cette performance antipollution, il avait construit un petit véhicule constitué de deux sièges placés dos à dos et montés sur quatre roues, et surmonté d'un dais blanc. Le véhicule était équipé d'une bonbonne d'«air pur» (79% d'azote et 21% d'oxygène) que l'on faisait respirer aux passants au moyen de masques à oxygène. Le véhicule fut installé en face de l'édifice du U.S. Treasury, dans le quartier de Wall Street, à New York, le 9 septembre 1972. Matta-Clark avait retenu les services de Ginger J. Walker, une actrice, et d'Ed Baynard, un peintre, pour administrer l'air. Le véhicule réapparut de nouveau la semaine suivante à l'angle de la 42e Rue et de Vanderbilt Avenue. Sans doute pour éviter d'y être directement associé et d'avoir d'éventuels ennuis avec la loi, Matta-Clark organisa l'événement sous le pseudonyme de George Smudge (c'est-à-dire «tache», donc en soi un mot «sale»), le présentant comme un «philanthrope para-médical». Juan Downey filma la performance sur vidéo.

Walls paper, 1972

Pendant un certain temps, Matta-Clark prit de nombreuses photos de murs mis à nu dans des édifices en partie démolis un peu partout à New York, révélant leur structure interne, leur couleur, et l'intérieur des pièces. Avec l'aide de Joan Simon, il en fit un tirage, en teintes pastel, sur une presse à journaux offset; il transformait ainsi la décrépitude urbaine en quelque chose de beau et de décoratif. Ces feuilles de papier furent exposées sur le mur du 112 Greene Street en octobre 1972. Elles étaient accompagnées d'autres copies pliées et empilées ainsi que des éléments de *Bronx Floors* (1972-1973) et du découpage de Food (1971) qui avaient un rapport avec les éléments

d'architecture photographiés. Les photos fixées au mur ressemblaient à du papier peint et celles sur le plancher à du papier journal, d'où le titre choisi par Matta-Clark, qui faisait allusion aux deux à la fois.

Ces gravures furent également réunies en livre d'art et reliées avec, sur la couverture, une photo en noir et blanc représentant des rangées de murs. Il existe deux versions de ces livres : une version en deux cahiers où les pages étaient coupées au centre, les divisant en deux parties égales; et une version moitié moins volumineuse et réduite à un seul cahier qu'il envoya à ses amis comme carte de Noël.

Hair, 1972

28 East Fourth Street, New York

Après avoir laissé pousser ses cheveux pendant un an, Gordon Matta-Clark décida de les couper pour en faire une sculpture et, ainsi, faire de l'événement une performance. La veille du nouvel an, Carol Goodden et lui exécutèrent cette performance privée. Un plan schématique fut tracé, sorte de carte phrénologique complexe, divisant le crâne en quadrants (avant, arrière, gauche, droit), eux-même subdivisés pour former une grille. Les coordonnées alphanumériques correspondaient à des étiquettes attachées à chaque mèche de cheveux. Celles-ci étaient ensuite attachées en auréole à un treillis métallique, formant un demi-cercle autour de la tête de l'artiste et lui donnant l'allure de Méduse. Il nous reste de cette performance une photographie prise par Goodden et des dessins faits à cette occasion; la perruque-sculpture ne fut jamais réalisée.

Bronx Floors: Threshole; Double Doors; Floor Above, Ceiling Below; 4-Way Wall, 1972-1973

Manhattan, Bronx et Brooklyn, New York

Gordon Matta-Clark a élaboré sa technique de découpage en se servant de bâtiments abandonnés trouvés ici et là à New York; il s'agit des premiers grands découpages réalisés hors des lieux qu'il habitait. C'était de véritables actions de guérilla, effectuées sans l'accord des propriétaires, avec, toujours, le risque que posaient les policiers en patrouille et les bandes de vagabonds, et le danger que créaient ces découpages dans les bâtiments. À l'époque, ceux-ci, nombreux et abandonnés, offraient à Matta-Clark sa seule véritable possibilité d'expérimenter. Il voulait ouvrir des espaces, les rendre accessibles en créant des vues et des passages qui n'existaient pas jusque-là. Cette impression d'abolition des limites était accentuée par la lumière, qui transformait l'architecture en sculpture. Créant des vues indiscrètes, Matta-Clark faisait disparaître ce qui avait maintenu une intimité insistante. Arrachant des pans de mur, il effaçait ce qui avait existé, mais aussi il offrait de nouvelles vues et de nouveaux points de perception. Les matériaux (par exemple le bon vieux linoléum) dont étaient faits ces fragments entraînaient d'innombrables associations, et ce n'est pas un passé personnel qui se trouvait ainsi préservé, mais plutôt l'histoire de la culture urbaine à laquelle ils étaient liés. Les *Bronx Floors* — de simples découpages, rectangulaires ou en L, de planchers et de murs — ont été exposés pour la première fois au 112 Greene Street, placés à la verticale directement sur le sol, ou parallèlement à celui-ci, soutenus par des chevalets; une section comportant un mur et une porte était présentée sur une sorte de table faite d'une plate-forme de contre-plaqué montée sur des chevalets. *Bronx Floors* est un titre générique qui recouvrait des oeuvres sculpturales et des oeuvres photographiques, ces dernières comprenant non seulement des photos ordinaires, mais également des séries de photos en couleurs ou en noir et blanc présentant différentes vues d'un site particulier, et auxquelles l'artiste avait attribué des sous-titres tels que *Threshole, Double Doors, Floor Above, Ceiling Below* et *4-Way Wall*. En 1975, il réalisa en outre pour son ami Norman Fisher un livre à exemplaire unique intitulé *Doors on All 4's*, qui contenait une photo d'un découpage réalisé dans un de ces bâtiments ainsi qu'une série de dessins découpés.

Robert Kushner, peintre

Gordon offrait tout un éventail de matières nouvelles. Soudain, une maison, ou un hangar de quai entier [*Day's End*, 1975], devenait matière première. Tout est différent maintenant. A l'époque, chacun cherchait des façons d'enrichir un vocabulaire formel appauvri, et des moyens de mettre l'art en dialogue avec le «monde». Avec *Walls paper* [1972], Gordon a ajouté la couleur aux formes banales qui caractérisaient tellement cette époque. Le mur du 112 Greene Street recouvert de photos sur papier-journal était si simple, si élégant, si riche. Ou le quai [*Day's End*] — une façon tellement simple de transformer un lieu particulièrement déprimant. C'était toujours aussi poussiéreux et baroque, mais avec ce fascinant rayon de lumière qui parvenait au centre, et qui était une véritable sculpture.

L'esprit de Gordon pouvait analyser un problème (à sa façon bien à lui) et trouver une solution simple et élégante. Son oeuvre devenant plus élaborée, qu'on songe aux découpages circulaires d'Anvers [*Office Baroque*, 1977], il conservait cette clarté de vision. Ses gestes étaient absolus et clairs, à la Duchamp; ils étaient issus si directement du monde le plus banal. Il prenait constamment des choses et ouvrait nos jeux à leur beauté.

Je suis surpris de voir le nombre de pièces dont j'ai un vif souvenir : *Walls paper*, le hangar où volaient encore des pigeons, ou les fragments des *Bronx Floors* [1972-1973]. De voir ces couches superposées de linoléum, qui racontaient toute une histoire, était un peu comme de voir une main, aux cartes, qui se révèle lentement. Il rendait la fragilité de nos vies très poignante. Chaque couche de ces fragments était tellement plus grande que dans la réalité et tellement moins importante que si on était en train de laver le plancher, dans le vrai bâtiment. La pièce était très humaniste par sa capacité de diriger notre attention vers les structures, les bâtiments que nous habitons dans la vie de tous les jours. Son plancher tout ordinaire est devenu un artefact extraordinaire.

Gordon était éminemment sympathique, mais je ne l'aimais pas beaucoup lorsque je travaillais au restaurant Food. Quand il s'éclipsait avec les bouteilles d'eau-de-vie dont je devais rendre compte, c'était plutôt difficile pour moi de trouver charmante cette insouciante irresponsabilité. Mais l'oeuvre m'a toujours impressionné et a encore des résonances dans mon esprit. En ce qui me concerne, je cherchais à m'éloigner plus radicalement de l'esthétique formelle du minimalisme, et son formalisme en est venu à m'irriter. Mais je me rends compte maintenant qu'à sa façon il violait les règles tout autant que je voulais le faire.

Pier In/Out, 1973

Quai 14, New York

A peu près à l'époque où il utilisait des bâtiments inoccupés, Matta-Clark se rendit compte qu'il pouvait assez facilement avoir accès aux énormes hangars abandonnés le long des quais se trouvant près de chez lui. Dans un de ceux-ci, il a fait un découpage particulièrement impressionnant : une simple forme rectangulaire au caractère nettement emblématique. Ce découpage incorporait deux carreaux d'une fenêtre (dont le plus élevé était percé d'un trou entouré de fêlures formant des motifs circulaires) et les stries verticales du métal ondulé qui avait acquis une superbe patine sous l'effet des intempéries. Contrairement à ses autres fragments, celui-ci fut monté sur une hampe reposant sur une base en métal, ce qui a accentué sa valeur iconique, sous forme de drapeau ou d'enseigne. Matta-Clark a également exécuté des oeuvres photographiques connexes.

Window Wash, 1973
et
Lock Cutting, 1973

405 East 13th Street, New York

Gordon Matta-Clark a créé deux oeuvres liées à un lieu donné pour la première exposition collective organisée par Jean Dupuy à son appartement du 405 East 13th Street, en mai 1973. L'une d'elles était une pièce discrète, apparemment invisible, qui, paradoxalement, assurait une plus grande visibilité : il a nettoyé le carreau supérieur gauche d'une fenêtre à quatre carreaux, laissant la partie inférieure intacte. Sur le carreau supérieur droit, Bob Fiore a collé une photo; sur le rebord, devant le carreau inférieur, Shigeko Kubota a mis un verre d'eau.

A cette occasion, Matta-Clark a fait un autre découpage : il a enlevé une partie du mur, à côté de l'entrée, pour qu'on puisse entrer et ouvrir la porte de l'appartement de Dupuy.

Photoglyphs, 1973
et
Graffiti, 1973

New York

Gordon Matta-Clark est un des premiers artistes à avoir manifesté un grand intérêt pour les graffiti, qui, vers 1970, étaient devenus omniprésents à New York. Le graffiti répondait à bon nombre des objectifs déjà énoncés par l'artiste. Premièrement, non seulement il représentait un moyen d'expression alternatif, mais c'était également une sorte de déchet urbain trouvé, un peu comme les débris collectifs à partir desquels il a construit des oeuvres telles que ***Garbage Wall*** (1970), ou les murs mis à nu photographiés pour ***Walls paper*** (1972). Le fait de les exposer dans un temple officiel de l'art permettait d'offrir un autre choix face à l'art consacré. De plus, les symboles, pictogrammes ou glyphes — les noms et les messages qu'ils transmettaient — parlaient de la situation sociale de la ville, l'inscription d'un nom représentant le cri de l'individu pris au piège dans un cadre aliénant et écrasant pour être reconnu. Utilisant ce qui avait été créé par les artistes-vandales, il réalisa deux séries de photos en noir et blanc — l'une représentant des murs, l'autre des wagons de métro — qu'il appela ***Photoglyphs***. Il a ensuite colorié la plupart de celles-ci à la main et réuni les oeuvres portant sur les graffiti de métro en grands rouleaux de 30 pieds de longueur qui leur donnent un air tout à fait réel. Il a inclus cette série dans une exposition présentée au 112 Greene Street, les exposant en fait sur le mur extérieur du bâtiment se trouvant derrière. Les visiteurs, regardant par les fenêtres à l'arrière de la galerie, pouvaient apercevoir une partie de l'oeuvre, un peu comme si, dans une station de métro, ils voyaient passer quelques wagons d'une rame.

Matta-Clark a également tenté de présenter ses ***Photoglyphs*** en 1973 à la foire artistique qui a lieu tous les ans à Greenwich Village, mais ceux-ci ont été refusés à l'unanimité. Il a détruit publiquement sa demande et décidé d'organiser sa propre exposition à proximité, sur Mercer Street, entre Third Avenue et Bleeker Street, pour les deux fins de semaine consécutives de la foire (8-9 et 15-16 juin); il a donné à son exposition le titre «Alternatives to the Washington Square Art Fair». A cette occasion, il a également fait recouvrir son camion de graffiti par des habitants du South Bronx. L'ayant garé dans la rue pendant la durée de l'exposition, ses ***Photoglyphs*** installés sur des chevalets, il a offert de vendre des parties du véhicule décoré, qu'il découperait à la torche.

Cooper's Cut, 1973

(également intitulé *Lieberman's China Cabinet*)

155 Wooster Street, New York

Dans le cadre des rénovations de son nouvel appartement-atelier de Wooster Street, à l'automne 1973, Matta-Clark a effectué une série de découpages dans les murs et les portes là où trois murs se rencontraient. Il en a tiré un découpage en forme de T qu'il a présenté comme une sculpture pouvant être installée verticalement sur le sol. L'endroit — au-dessus de la Paula Cooper Gallery, qui se trouvait au rez-de-chaussée, autrefois occupé par la Lieberman China Company — a inspiré le deuxième titre de l'oeuvre.

Fake Estate, 1973

New York

Attiré par l'«inaccessible», Gordon Matta-Clark, qui, dans ses découpages, cherchait à rendre des lieux cachés accessibles et à révéler l'infrastructure des choses, est devenu propriétaire de nombreux petits terrains de forme irrégulière dans les différents quartiers de New York. Appelés «curb property» (terrains en bordure) ou «gutterspace» (espace au ras des caniveaux), ces bouts de terrain — restes laissés après la subdivision en parcelles soigneusement définies — étaient mis aux enchères par la ville à un prix minimum d'environ 25 dollars chacun (après avoir été généralement saisis pour non-paiement des taxes). Souvent, ce sont les propriétaires des terrains adjacents qui les achetaient pour agrandir leur parcelle, ou encore des spéculateurs. Matta-Clark, lui, les acheta parce qu'il était fasciné à l'idée d'acheter quelque chose qui ne lui servirait à rien, d'où le titre «fake estate» (fausse propriété), jeu de mots sur «real estate» (vraie propriété = biens immobiliers). Il avait voulu les utiliser soit pour des oeuvres permanentes, plus coûteuses, presque tous ses projets ayant été jusque-là éphémères, soit pour créer des oeuvres d'art connexes : 1) une documentation écrite sur la parcelle, dont ses dimensions exactes, son emplacement, et peut-être une liste des mauvaises herbes qui y poussaient; 2) une photo de toute la propriété; 3) la propriété même. Les deux premières seraient exposées dans une galerie, et la troisième, si celles-là étaient achetées, échoirait aussi à leur heureux propriétaire.

Infraform, 1973

Milan (Italie)

À l'automne 1973, Gordon Matta-Clark se rend en Europe, accompagné de Carol Goodden, qui y danse avec la Trisha Brown Company. À Milan, en novembre, Matta-Clark décide de réaliser un projet, sans autorisation, dans un petit entrepôt abandonné situé à la périphérie de la ville. Les constructions italiennes en maçonnerie lui fourniront un nouveau champ d'expérimentation. Plus question ici de découpages signifiés par extraction et par le trou qui en résulte. Ces murs peuvent être d'abord marqués, puis découpés au ciseau, de sorte que les découpages peuvent être d'abord représentés par des «dessins au trait», ce qui donne à la qualité graphique et à la forme des découpages une plus grande intégrité, avant le retrait des pièces. Ce fait inspire également à Matta-Clark ses premiers dessins-découpes (voir p. 124, 132-133), d'abord faits sur carton, puis à travers une pile ou un bloc de papiers.

La possibilité de «dessiner» sur la surface du mur et la nature de la construction (briques creuses en terre cuite recouvertes de béton de part et d'autre) permettent à Matta-Clark de révéler l'infrastructure ou la forme sous-jacente à la surface du mur. Il choisit de découper à l'endroit où (comme dans ***Cooper's Cut***, la même année) les murs se rencontrent pour créer un T, produisant deux coins et une surface murale plane. À ce point d'intersection, Matta-Clark fait, dans chaque coin, deux triangles équilatéraux, ce qui produit une forme triangulaire unique sur la surface murale plane, modifiant considérablement la perception spatiale du lieu ou, comme il le dit lui-même, traduisant celui-ci en une «forme-espace-structure négative multiple».

A W-Hole House: Roof Top Atrium

(également intitulé *Roof Top*,
An. An. Atom I.E. of X Roof, et *Ply Display*)

et

Datum Cut, 1973

(également intitulé *Center Cut, Core Cut* et *A-Wall Before*)

Gênes Sestri (Italie)

Plus tard au cours du mois de novembre, après avoir réalisé ***Infraform*** à Milan, Gordon Matta-Clark effectue un découpage sous le patronage de Paolo Minetti, auquel il a été présenté par Germano Celant. Suivra une exposition à la Galleriaforma de Minetti. Caractérisé par une conception intégrée de l'espace et une clarté de la forme typique du minimalisme, ce projet constitue pour Matta-Clark la première occasion qu'il ait de travailler sur une construction entière, et avec l'aval des autorités; l'exposition qui suivra sera sa première en sol européen. Une simple construction sans étage, au toit pyramidal, qui abrite les bureaux et les salles de dessin des ingénieurs d'une aciérie appartenant à Emilio Rebora (dont le frère cadet est l'associé de Minetti) et vouée à la démolition dans le cadre de l'agrandissement de l'usine, est mise à la disposition de l'artiste. L'intérieur, simple subdivision de moitiés, est d'une clarté mathématique : la forme originelle en carré est divisée en deux, une moitié abritant la salle de dessin, l'autre étant à son tour divisée en deux, une moitié où on a aménagé un bureau, et l'autre (soit le quart de l'ensemble) qu'on a aussi divisée en deux, un vestiaire occupant la première moitié, l'autre l'étant par la salle de bain. Le huitième de la superficie totale que con-

stitue la salle de bain est lui-même subdivisé en deux moitiés, dont une est à son tour divisée en deux pour la douche et d'autres installations. La division progressive de l'espace (de la demie au quart, puis au huitième, au seizième et au trente-deuxième) autour du centre crée une configuration complexe de murs et de portes en un point central situé directement sous le sommet du toit, qui se trouve lui-même à l'intersection de deux lignes de tuiles faîtières en terre cuite.

Le premier découpage que réalise Matta-Clark est une ligne horizontale à trois pieds du sol, autour du centre, à l'intérieur, et une autre ligne, parallèle, dix-huit pouces plus haut, se trouvant à séparer le mur en trois bandes. Comme à Milan, les fragments restent en place, et on a ainsi l'impression d'une incision ou d'un dessin inscrit à la surface. L'artiste décide ensuite d'enlever le centre du toit, en quelque sorte de décapiter le bâtiment; il enlève, au ciseau et à la torche, un fragment fait de béton, d'ardoise et d'une barre d'armature en acier d'un poids de 1000 kilogrammes, dont l'extraction est facilitée par l'emploi de la grue de la compagnie. Cela fait, il fait saillir ce fragment de toit au centre de l'espace — en une sorte d'évidement du bâtiment — et fait pénétrer un rayon de lumière. Travaillant ensuite latéralement, il définit une section, ou *Datum Cut*, qu'il enlève et dont il fait un fragment sculptural. Celui-ci, ainsi que le fragment du toit (aucun des deux ne sera conservé), figureront dans l'exposition de Galleriaforma avec des oeuvres photographiques du projet *Infraform*, et d'autres apportées de New York.

Splitting: Four Corners, 1974

322 Humphrey Street, Englewood (New Jersey)

À son retour d'Italie, Matta-Clark, qui avait hâte de découper de nouveau une maison entière, demanda à Holly Solomon de l'aider à en trouver une. Par un heureux hasard, les Solomon avaient acheté dans le New Jersey un terrain sur lequel il y avait une maison qu'ils prévoyaient faire démolir vers la fin de l'année. Matta-Clark profita de l'occasion et rendit unique et à jamais mémorable cette banale et anonyme maison américaine des plus typiques. Ceci fut réalisé non pas grâce à l'utilisation d'objets à caractère biographique laissés par ses habitants (il a mis au sous-sol tout ce qui était resté), mais en faisant deux simples découpures droites parallèles au centre du bâtiment. De la fin de mars à juin, il a effectué ce découpage et enlevé tout ce qui séparait les deux droites. Ayant enlevé au ciseau des blocs de fondations, il souleva une moitié de la maison, découpa les blocs restants et fit reposer l'arrière de la maison sur des fondations légèrement abaissées, créant un coin qui la séparait en deux. Avec des porches devant et derrière, l'oeuvre acquit une symétrie classique. Il découpa ensuite les quatre angles de l'étage, qu'il conserva comme autant de sculptures (*Four Corners*).

La lumière qui pénétrait par la fente qu'il avait créée transformait profondément cet intérieur exigu. L'expérience du type performance se poursuivait ainsi même après le découpage, pour celui qui visitait la maison. De cette façon, non seulement Matta-Clark a battu en brèche l'idée qu'on se faisait de la stabilité et de l'immuabilité de la maison de l'Américain des classes moyennes, mais il a détruit ou libéré la forme de la maison, qui avait été soumise à la régularisation et à la conteneurisation qui font de ces maisons des individus uniformes et isolés dans une sorte d'aliénation suburbaine. Matta-Clark, photographiant ces espaces tranchés nouvellement éclairés, produisit des oeuvres photographiques composites telles que *Four Corners*, ainsi que des collages et une série de photocollages à partir desquels il réalisa un livre d'art portant le même titre. Pour l'inauguration de cette oeuvre, en juin, la Holly Solomon Gallery organisa le transport des gens de SoHo en autobus; la maison fut démolie en août.

Jackie Winsor, sculpteur

Je crois que j'ai connu Gordon lors d'un dîner chez Bob Smithson; il sortait à peine de l'école. Un peu plus tard, j'ai assisté à un spectacle de Bob Wilson avec Gordon et Mary Heilmann; Gordon y faisait un charmeur de serpents.

Ce qui m'intéresse et m'a toujours intéressée dans l'oeuvre de Gordon, c'est qu'elle était si excentrique, et d'une façon très particulière. Je ne pouvais pas comprendre d'où cela lui venait. C'était parfois absolument dégoûtant, comme les photos frites — il m'en a offert une comme cadeau de Noël [*Photo-Fry*, 1969]. C'était une photo graisseuse, méconnaissable, représentant un arbre de Noël. Elle avait été frite, recouverte de feuille d'or et emballée dans une petite boîte. Cela me dégoûtait et m'intriguait à la fois. Il y a eu ensuite le truc fermenté, des espèces de peaux séchées accrochées au mur comme des oeuvres d'art [*Museum*, 1970] ... Et les petites bandes de terrain entre des constructions [*Fake Estate*, 1973] ... Je me demandais tout le temps, quoi encore ? ... Non pas que je ne pouvais pas examiner tout ça sérieusement, mais ses combinaisons de choix étaient si extrêmes, et dans toutes les directions.

Nos oeuvres se rencontraient toutefois en un point : nous travaillions tous deux avec des espaces intérieurs et extérieurs. Il découpait des maisons. Il travaillait dans le colossal, moi dans le petit et l'intime. Il découpait, je construisais. Il était expansif, je voulais concentrer. Il exprimait, je trouvais des symboles, je concentrais. Mais nous nous attachions tous deux à l'ordinaire. Je trouvais bien sa façon de se rattacher physiquement aux choses de l'univers. J'ai appris cela un peu en dansant. J'aimais beaucoup danser avec lui. J'avais tout à fait confiance en lui — dans ma vie, c'est une des rares personnes en lesquelles j'aie eu à ce point confiance dans ce domaine. Il me jetait sur ses épaules, dans toutes sortes de contorsions étranges, et je ne me suis jamais fait mal.

Il avait un langage et une logique corporels très subtils, et cette remarquable sensibilité physique, cette compréhension par le corps était très évidentes dans son oeuvre. Lorsqu'on découpe une maison en deux moitiés séparées par quelque pouces, ou qu'on fait faire à quelqu'un des cabrioles, en souplesse et en toute sécurité, il y a là une connaissance raffinée de la masse et du poids, et de la délicatesse. Il faut une fabuleuse connaissance physique pour faire bouger une masse délicatement, ne serait-ce qu'un peu.

Susan Rothenberg, peintre

Nous nous sommes connus à Cornell vers 1963-1964 : Alan Saret, Michael Malitonov, Steve Gottlieb — toute une bande d'architectes liés aux beaux-arts. Je me rappelle qu'il avait eu un terrible accident d'auto, une collision. Entre nous, c'était des «Salut! Comment ça va ?», vous voyez ce que c'est.

Je suis venue à New York en 1969 et j'ai habité chez Michael Singer, rue Ludlow, pendant quelques semaines. Il m'a dit qu'il y avait des tas de gens de Cornell à New York, dont Saret et Gordon. J'ai vu d'abord Saret, et ensuite Gordon, quelques semaines après, chez lui, rue Chrystie.

Tel un alchimiste, Gordon transformait la poussière en sculpture [*Agar*, 1969-1970]. Pour l'oeil, ce n'était pas particulièrement attirant. C'était là, mais je trouvais difficile d'y voir des sculptures. Les oeuvres étaient excentriques, uniques, pures. Les plateaux à algues [*Incendiary Wafers*, 1970, 1971], les voitures écrabouillées [*Jacks*, 1971]. Je ne me souviens pas beaucoup de son oeuvre au 112 Greene Street; tout s'est estompé. Acconci dans une boîte; Bill Beckley et ses corneilles; Gordon et son tas. Je n'aimais pas la foule du 112, je ne m'y sentais pas bien socialement. Les femmes étaient des danseuses, les hommes des sculpteurs.

La première oeuvre que j'ai vraiment appréciée est la maison découpée [*Splitting*, 1974]. Il coupait la maison en deux comme je coupais le cheval en deux. Mais, dans son cas, c'était de la super-coupe. Cela a complètement ruiné la notion de maison, c'était une affirmation de ce qu'était un bâtiment. Cette maison était parfaitement rasante, une bête petite maison de banlieue dans le New Jersey. Vu de l'extérieur, le découpage avait l'air tout à fait formel. En dedans, c'était comme si un gouffre s'ouvrait à nos pieds. On sait depuis toujours que la maison est un havre, un abri, mais dans cette maison-là on avait le sentiment de pénétrer dans un ailleurs. Schizophrénie, fragilité de la terre, monde de merveilles. C'était si subtil, et à tous les niveaux — la façon dont une fente se glissait dans la moulure d'une porte, dans les escaliers.

La maison était triste aussi. Le contraire d'un chez-soi. Il était possible de découper des tas de choses, par exemple une voiture. Il découpait aussi des piles de papier [voir Dessins, p. 124-125, 132-137]. La maison était donc d'une certaine façon une étape très logique. Mais découper une maison! L'abri est une chose sacrée.

J'étais tout à fait avec lui cette fois. Cette maison était une pièce très importante à réaliser. Elle en disait plus sur le volume que toutes les oeuvres minimalistes — elle avait un impact psychologique et formel. Avec sa boîte, Robert Morris obligeait le spectateur à tourner autour en rasant les murs, mais il lui interdisait toute participation, tandis que Gordon l'invitait à une participation très macabre.

Manfred Hecht, constructeur d'autos de course

J'ai eu une drôle de relation avec Gordon et tout ce groupe. J'étais, et je suis, fondamentalement un artisan. Je m'intéressais davantage aux gens et à ce qui se passait qu'à l'art, qui était pourtant leur domaine à eux, c'est certain. J'étais le trouble-fête de SoHo. Je rejetais totalement l'art et je n'hésitais pas à le dire tout haut, ce qu'appréciait Gordon, je crois.

Nous nous sommes connus par l'intermédiaire de Ted Greenwald. Nous travaillions tous dans la construction, au centre-ville. Gordon passait la moitié de son temps à s'aménager un atelier. Il était toujours en train de construire — le 98 Greene Street, son atelier de la 4e Rue, Food, son appartement de la rue Wooster. Il semble qu'à cette époque tout le monde était toujours en train de bâtir quelque chose. En fait, j'ai commencé à travailler pour lui au restaurant. Avec Ted et Richard Peck, on a fait le conteneur, rue Greene [*Open House*, 1972]. Il n'y avait pas de véritable plan. Nous construisions au fur et à mesure, selon ce qu'il nous disait.

Je disposais de beaucoup de temps, et travailler avec Gordon était pour moi nouveau et différent. Il me semble que ses découpages étaient un prolongement de ses aménagements d'ateliers. *Sauna* [1971] a été son premier découpage. Il faisait partie du plan général de démolition de son atelier de

la 4e Rue. Il en avait ras le bol du propriétaire, et il jetait tout à terre. J'ai travaillé ensuite avec lui dans les secteurs en grès brun de Brownsville et sur la 3e Avenue [*Bronx Floors*, 1972-1973], *Splitting* [1974] et le hangar [*Day's End*, 1975].

Brownsville a été le premier découpage hors de chez Gordon. Il m'a demandé de l'aider à sortir les pièces, puis à continuer le découpage des planchers. Il voulait enlever une grosse section de linoléum. Nous n'étions vraiment pas d'accord sur ce qu'il faisait. Je n'étais pas très enthousiaste — je trouvais ça un peu extravagant. Mais Gordon était un ami et nous avons travaillé quatorze heures par jour pendant deux ou trois ans, et d'aller dans le bâtiment de Brownsville faisait tout bonnement partie de ce travail. Brownsville était terrifiant. Nous avions peur qu'on nous y trouve. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons abandonné et sommes allés plutôt sur la 3e Avenue, où un bâtiment était en train d'être démoli.

Le fait de pratiquer des trous sur trois ou quatre étages n'était pas sans causer de problèmes. Gordon était très irresponsable. Je m'inquiétais au sujet des ouvriers qui allaient pénétrer dans ces bâtiments, et j'avais peur aussi que les gars des équipes de construction et de démolition nous assomment à coups de gourdin. Je l'ai poussé à installer des barrières autour des trous. J'étais affolé à l'idée que quelqu'un mette le pied dans un de ces trous et se retrouve en bas. J'étais sa mère. J'essayais de lui insuffler une conscience.

Splitting est le premier travail artistique pour lequel j'aie été engagé, et c'est le premier découpage où nous ne passions pas notre temps à regarder par-dessus nos épaules. Quand il a fait appel à moi, Gordon avait déjà fait ses découpages dans la maison. Il voulait que j'organise la séparation proprement dite. Il voulait que ça ouvre plus également, et il savait qu'il était un piètre ouvrier. Je lui disais souvent que son travail manuel ne valait rien — et ça l'a aidé. Il savait vaguement comment la maison devait s'ouvrir. Il voulait que je fasse en sorte qu'elle soit symétrique, que, en les abaissant, les deux parties s'écartent également. Nous avons découpé les fondations de parpaings et nous avons ensuite placé des crics à vis — c'est comme les crics des voitures — sous chaque moitié. Après avoir découpé grossièrement les fondations, nous avons abaissé la maison également avec les crics.

D'enlever les angles de la maison d'Englewood a été encore plus compliqué que de la fendre en deux. Il nous a fallu descendre chaque pièce de 500 à 600 livres. Nous avons utilisé pour ce faire des appareils servant à monter les climatiseurs. C'était toujours très emballant de travailler avec Gordon — nous risquions toujours notre vie. C'est ce qui me plaisait.

J'ai participé à *Day's End*, sur le quai, et ce dès le début, lorsqu'il est entré pour la première fois avec son matériel de soudure et qu'il a commencé à travailler à la torche. Au début, il était fantasque, puis il devenait téméraire. J'avais toujours peur que quelqu'un se fasse tuer, nous ou d'autres. Je crois que dans ce cas-là il y avait de gros risques que nous nous retrouvions tous les deux dans le fleuve. J'étais très prudent. Il voulait enlever un morceau de métal de trois tonnes sur le côté, et j'ai essayé de le persuader de passer plutôt par la fenêtre. J'avais plaisir à exercer sur lui une influence modératrice; il souhaitait d'ailleurs que je le fasse. Mais j'ai abandonné après *Day's End*.

Horace Solomon, marchand d'art et cofondateur du 98 Greene Street Loft

Holly et moi avons connu Gordon en 1969. Il nous a montré ses moisissures [*Agar*, 1969-1970]. Nous en sommes venus à le connaître davantage et il a participé à l'aménagement du 98 Greene Street Loft : il a conçu et construit le local.

Pour moi, c'était un garçon cultivé et tout d'une pièce. Je ne comprenais pas qu'il tienne à faire croître ces étranges moisissures, mais j'admirais son intensité et son ambition. Son oeuvre lui tenait tellement à coeur. Il était terriblement séduisant, et cet aspect de sa personne m'attirait : il était beau, intense, macho. J'avais le sentiment que quelque chose allait se produire.

Un jour, je rentre du bureau et Holly me dit : «Gordon veut couper une maison en deux, en as-tu une ?» Je lui réponds : «Non, c'est ridicule.» Puis, je me suis mis à penser. Nous venions d'acheter un terrain, avec une maison que nous comptions faire démolir. J'ai donc dit à Holly que tout cela était idiot, mais que j'avais une maison pour lui. Mais il devait savoir que ça ne serait pas permanent, que la maison serait démolie. Celle-ci se trouvait dans un quartier semi-industriel. Gordon a accepté tout de suite. Je comptais y aller tous les jours en voiture pour suivre l'évolution des travaux. Il a enlevé les angles, a fendu la maison en deux et en a abaissé l'arrière [*Splitting*, 1974]. C'était passionnant. Il a fait le travail lui-même, un travail qui aurait exigé normalement toute une équipe.

Une fois la maison coupée en deux, je n'étais plus à mon aise à l'intérieur. Tout risquait de s'écrouler à tout instant. Je n'aimais vraiment pas y entrer, mais j'adorais l'allure que la maison avait de l'extérieur. J'aimais bien la regarder de loin.

Day's End [1975], au quai 52, a été une entreprise remplie d'ingéniosité, grandiose. Gordon a pris un hangar de 600 pieds de longueur, il l'a nettoyé et il en a fait un objet d'art. C'était incroyable de franchir sur une passerelle la découpure qu'il avait pratiquée dans le plancher. L'intérieur était si gigantesque qu'il était possible de ne pas se sentir en danger. Ce qui me rendait nerveux, c'était qu'il avait tout fait ça illégalement — et, je dois le dire, je suis farouchement en faveur de la loi et de l'ordre. La police est finalement venue.

Ses dessins d'arbres, paysages fantaisistes, étaient très beaux, tant par la couleur que par la ligne [voir Dessins, p. 124-128]. Le côté architectural de Gordon m'intriguait davantage que son côté artistique. Il tenait beaucoup à changer la perception qu'ont les gens de l'architecture; cela m'intéressait moins que l'objet produit par ce changement. Dans le découpage d'un morceau de bâtiment pour créer *Bronx Floors* [1972-1973], je le soupçonne d'avoir surtout joui de l'acte même de découper, l'objet l'intéressant moins. J'avais le même sentiment à propos des photos — *Circus* ou *The Caribbean Orange* [1978], *Office Baroque* [1977], *Conical Intersect* [1975] — , je les trouvais très belles. A l'époque, c'était l'objet qui importait pour moi.

Bingo, 1974

(également intitulé *Bingo X Ninths, Bingone X Ninths, Bin.go.ne, Bing-go.ne by Ninths and Days* et *Been-Gone by Ninth*)

349 Erie Avenue, Niagara Falls (New York)

Pour ce projet que Gordon Matta-Clark réalisa pour l'Artpark (Lewiston, dans l'État de New York) en août 1974, la commission d'urbanisme de la ville mit à sa disposition une maison condamnée de Niagara Falls, à sept milles de là. Il n'avait que dix jours pour terminer son projet avant que la maison soit démolie. L'oeuvre de Matta-Clark consistait à diviser un des côtés d'une typique maison américaine de son choix à deux niveaux à charpente de bois et à bardeaux rouges, en neuf parties égales de cinq pieds sur neuf chacune. Ces parties furent enlevées une à une, mais pas successivement comme il l'aurait souhaité (à cause de problèmes d'organisation), et transportées à l'Artpark dans des caisses. Cependant, le centre de cette grille en neuf parties fut laissé intact. Le manque de temps et l'arrivée des bulldozers (l'équipe de démolition attendit jusqu'au lendemain matin pour permettre à Matta-Clark et à ses aides d'enlever les parties mises en caisses à temps), l'ont empêché de terminer son oeuvre : il avait prévu de réunir les façades nord et sud de la maison en enlevant une section située du côté opposé à celle qui était encore debout, du côté qu'il avait découpé et de même grandeur qu'elle. Le titre, «Bingo», fait référence à ce qui, pour Matta-Clark, était une des principales activités des églises américaines. Il pensait peut-être qu'on y jouait beaucoup dans une petite ville américaine typique comme Niagara Falls, où les maisons du genre de celle qu'il avait découpée étaient très communes. A l'inverse du bingo, qui se joue avec une carte sur laquelle est tracée une grille et où on remplit des carrés portant des numéros, Matta-Clark enlevait des éléments de la grille qu'il avait tracée sur le côté du bâtiment.

Ayant transporté huit des morceaux de la maison à l'Artpark, il en jeta cinq en bas de la colline conformément à la tradition qui voulait qu'on laisse des débris de travaux de construction sur le site de l'Artpark. Les trois autres morceaux qu'il avait choisi de garder, quoique n'appartenant pas à la même rangée verticale ou horizontale, furent exposés en séquence, pour la première fois ce même automne, à la galerie de John Gibson, en même temps que des parties de *Splitting* (1974).

Untitled Wall Cutting, 1975

Yu Gallery, New York

En mai 1975, Jean Dupuy invita dix artistes, dont Gordon Matta-Clark, à participer à une exposition qu'il organisait, dont le titre était «Sculptors' Drawings Show, Scale One». Après avoir découpé une partie du mur nord de la galerie, Matta-Clark, changeant d'avis, refit le mur et inscrivit dessus «withdrawn» (retiré).

Untitled Installation, 1975

The Clocktower, New York

Gordon Matta-Clark et plusieurs autres artistes furent invités par Alanna Heiss à «fabriquer un jouet (selon votre propre définition), pour un enfant, un adulte ou un animal», destiné à figurer dans l'exposition «Artists Make Toys», à The Clocktower. Matta-Clark construisit une sorte de chambre, qui en tant qu'espace construit n'avait pas d'autre équivalent que la benne d'*Open House* (1972), et installa cette grande boîte sur roues qui remplissait tout le corridor entre les galeries inférieures et la tour. Revêtue de Sheetrock, elle avait l'air d'une chambre retournée, ornée de protubérances extérieures qui s'harmonisaient avec les murs du corridor. Comme Matta-Clark avait donné à son jouet de grandes dimensions, il était très difficile de circuler autour.

Day's End, 1975

(également intitulé *Day's Passing*)

Quai 52, à l'angle de Gansevoort Street et de West Street, New York

Les quais et les hangars avoisinants suscitant peu d'intérêt du point de vue commercial, Matta-Clark put y avoir accès en plusieurs occasions (*Untitled Performance*, 1971 et *Pier In/Pier Out*, 1973), mais le projet qu'il réalisa au quai 52 fut son chef-d'oeuvre du genre. Pour cette oeuvre, il découpa un bâtiment à armature d'acier datant du début du siècle, qui appartenait à l'origine à la Baltimore and Ohio Railroad Company, et qui était désaffecté depuis longtemps. Matta-Clark était très impressionné par ses proportions de cathédrale et par la lumière qui y entrait par le lanterneau; selon sa propre expression, il voulait transformer ce «hangar industriel» en un «temple du soleil et de l'eau». Une subvention de 4000 dollars du CAPS lui permit d'embaucher des ouvriers pendant les mois de juin à août 1975. Il prit tout simplement possession du lieu, condamna toutes les entrées avec des planches et du fil de fer barbelé, sauf la porte avant (dont il changea la serrure et le verrou), et commença à découper le bâtiment. Ce découpage ne suivait aucun plan géométrique défini, comme par exemple dans *Bingo* (1974), mais réagissait à la magie de l'espace à l'intérieur de l'édifice par une série de découpures circulaires qui s'entrecroisaient et dont seulement une partie était enlevée. C'était son découpage le plus complexe à ce jour. Enlevant des sections de murs d'acier de 10 à 18 pouces d'épaisseur, et de solides supports de bois pour les planchers, il découpa d'abord un fossé de neuf pieds de largeur en plein centre, coupant en deux les moitiés avant et arrière; les morceaux ainsi enlevés étaient empilés du côté du fossé qui était près de l'entrée. Il découpa ensuite un croissant, comme une voile, dans le mur latéral à une des extrémités du fossé (à gauche en entrant) pour donner accès au fleuve. Grâce à une ouverture de forme ovoïde percée dans le toit, juste au-dessus, il créa un cercle de lumière qui, à midi, éclairait le fossé. Il découpa un grand arc d'un quart de cercle dans le plancher, dans l'angle sud-ouest du bâtiment, et un cercle au-dessus dans le coin. La partie la plus spectaculaire et la plus audacieuse du travail consista à enlever la section de forme ovoïde qui faisait éminemment penser à l'oeil d'un chat ou à la lune, dans la façade donnant sur le fleuve, et qui, tout comme la rosace des cathédrales médiévales, s'ouvrait du côté ouest du bâtiment. La lumière de l'après-midi entrait par cette ouverture. D'abord simple rayon à midi, elle illuminait tout le hangar à la fin de la journée.

Matta-Clark loua ensuite un canot à Central Park et le transporta en camion sur le site afin de photographier le bâtiment sous différents angles depuis le fleuve. Il filma également le projet sur pellicule et sur bande vidéo. Le 27 août, il donna une soirée d'inauguration et des gens vinrent en autobus de la galerie de Holly Solomon, à SoHo, mais les festivités furent écourtées par l'arrivée de la police, appelée par les autorités du port qui s'étaient rendu compte de l'usage, et du mésusage, du bâtiment au cours des derniers jours où il y avait travaillé. Il voulait ouvrir le bâtiment au public les mercredis et samedis, de septembre à novembre, mais il ne put réaliser son projet, car la ville avait l'intention d'intenter contre lui des poursuites en dommages et intérêts d'un million de dollars. Pour sa défense, Matta-Clark invoqua qu'il avait transformé un bâtiment abandonné en un parc intérieur avec eau et lumière bougeant et changeant tout au long du jour. Les poursuites furent abandonnées.

Conical Intersect, 1975

(également intitulé *Étant d'art pour locataire, Quel Con, Quel Can*, et *Cal Can*)

27-29, rue Beaubourg, Paris

Réalisé pour la Biennale de Paris en septembre 1975, *Conical Intersect* fut l'un des principaux projets où Gordon Matta-Clark poursuivit l'exploration des formes circulaires dans l'espace qu'il avait amorcée avec *Day's End* (1975). Le site choisi était situé dans le quartier controversé des Halles et du Plateau Beaubourg, qui avait été en grande partie détruit pour permettre, sous l'impulsion du gouvernement gaulliste, la modernisation de la ville. Le projet initial de Matta-Clark consistait à percer un trou dans le tout nouveau Centre Georges Pompidou qui, pas encore terminé, était déjà un point de mire et un sujet de controverses. On mit plutôt à sa disposition, pendant deux semaines, deux maisons du dix-septième siècle, les dernières qui devaient être démolies dans le quartier, et qui avaient à ses yeux un caractère anthropomorphique; il les baptisa le «vieux couple». Son projet avait pour toile de fond la structure ouverte du Centre Pompidou, d'une grande invention technologique, , qui semblait, telle une toile d'araignée métallique géante, empiéter sur ces bâtiments anciens.

Matta-Clark découpa un immense cône spiroïdal, dont l'idée lui avait été inspirée par un film d'Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, où un point de lumière inscrivait un cône dans l'espace. À partir de son immense ouverture de quatre mètres de diamètre, découpée dans le mur nord et dont le centre atteignait le quatrième niveau, il descendait en spirale à travers les murs et les portes pour finalement franchir, à son extrémité la plus mince, le plafond de la maison voisine, au 27, rue Beaubourg. Grâce à la lumière qui pénétrait par l'ouverture à son sommet, le cône offrait, selon les termes de l'artiste, un son et lumière silencieux et perpétuellement changeant. L'axe central du cône formant un angle d'environ 45 degrés avec la rue, qui est une des principales artères de la ville, des milliers de personnes purent voir cette oeuvre chaque jour. L'alignement du cône permettait au passant de voir à travers l'édifice et d'entrevoir le Centre Pompidou, ce monument à la gloire de l'architecture et de la culture françaises. A l'intérieur, le cône fonctionnait comme un périscope. Comme il était dirigé vers le bas, on pouvait observer ce qui se passait dans la rue. Malheureusement, dès que l'oeuvre fut terminée, les autorités s'empressèrent d'en murer l'entrée avec des briques, empêchant ainsi le public de voir l'intérieur; cependant, on autorisa Matta-Clark à y pénétrer pour filmer son oeuvre.

Gerry Hovagimyan, directeur de la Virtual Garrison Gallery, New York

J'avais déjà entendu parler de lui, mais je n'ai connu Gordon qu'en 1973, lorsqu'on m'a engagé comme administrateur au 112 Greene Street; je sortais tout juste des beaux-arts. En 1975, j'ai commencé à travailler avec lui, et je l'ai aidé à réaliser ses pièces. La première à laquelle j'ai participé a été le hangar [*Day's End*, 1975].

Il fallait entre autres scier le hangar à la tronçonneuse; découper, planchéier, assembler, découper à travers des poutres; assembler les morceaux de bois et construire une barricade pour que personne ne tombe dans le fossé qu'il avait creusé au milieu. À un certain moment, Gordon a voulu photographier la pièce à partir du fossé. Il a loué un canot à Central Park, l'a apporté jusqu'au centre-ville dans son camion, l'a mis à l'eau, y est monté et a ramé, jusqu'à l'intérieur. Puis il a pris ses photos. Il l'a rapporté quelques semaines plus tard.

Avant l'ouverture, il avait décidé d'obtenir un permis de filmer de la ville. Il voulait s'assurer qu'une fois les portes ouvertes et les gens sur place personne ne viendrait les mettre à la porte et gâcher la fête. Il a obtenu un permis du Department of Cultural Affairs ou du Parks Department, je ne sais trop lequel des deux accorde des permis pour filmer sur les propriétés de la ville. Avant cela, les inspecteurs du port ne venaient jamais dans les hangars — ils passaient devant sans s'arrêter. Les hangars, c'était bien connu, étaient un lieu de rendez-vous des homosexuels, et les inspecteurs ne se donnaient pas la peine d'aller se rendre compte de ce qui s'y passait vraiment.

Une fois que nous avons eu le permis de filmer, la veille de l'ouverture, nous avons reçu la visite d'un inspecteur des docks, et Gordon lui a fait du baratin pendant que je cachais les outils. Il a demandé à Gordon s'il savait qui était responsable de l'état du hangar, et Gordon lui a parlé du projet de film, lui disant quel endroit merveilleux c'était pour tourner un film, etc.

Lors de l'inauguration, le lendemain, nous avons vu arriver le chef des docks accompagné d'un inspecteur et de six policiers. Ils ont mis tout le monde à la porte. La ville a intenté des poursuites en dommages et intérêts d'un million de dollars contre Gordon. Gordon a protesté qu'il avait empêché le hangar de devenir une ruine et en avait fait une oeuvre d'art, le transformant en ce qui pourrait devenir un

parc. Puis il y a eu une crise budgétaire, tout le monde avait peur de perdre son emploi, et finalement on a laissé tomber les accusations qui pesaient contre Gordon et la ville a fait raser le hangar.

J'ai également travaillé avec lui à l'oeuvre qu'il a réalisée à Beaubourg. Il l'avait intitulée *Conical Intersect* [1975], parce qu'il en avait pris l'idée dans un film d'Anthony McCall, *Line Describing a Cone*. Le film commençait avec un point de lumière; le rayon du projecteur produisait graduellement un cône de lumière dans la pièce. Gordon et moi en avons souvent discuté, et c'est cela qu'il a essayé de faire à Beaubourg. En fait, c'était la première fois qu'il se servait d'une image-gestalt dans un bâtiment; c'était sa première oeuvre véritablement achevée. Avant *Conical Intersect*, il défaisait tout.

C'était un bâtiment du dix-septième siècle, et toutes les parties du cône ont été enlevées de l'édifice manuellement. Nous avons utilisé des marteaux, des ciseaux, des scies à chantourner. Le bâtiment était entièrement construit en plâtre et en bois et avait des murs de trois pieds d'épaisseur. Gordon donnait un autre nom à son oeuvre, c'était un jeu de mots inspiré de Duchamp, qui nous a beaucoup fait rire pendant que nous travaillions dans le bâtiment. Il l'appelait *Quel Con*, ce qui, il le savait, était un mauvais pastiche du L.H.O.O.Q. de Duchamp (Gordon l'appelait aussi parfois «Quel Can», «Cal Can»). Le titre de Duchamp dit à haute voix donne «elle a chaud au cul». Celui de Gordon était un jeu de mot sur le «cône» et le... comment dire... enfin, les organes génitaux féminins...

Nous avions un permis nous autorisant à utiliser le bâtiment pendant deux semaines et, comme d'habitude, la pièce a été très controversée. Comme elle était proche de Beaubourg, cela inquiétait les autorités françaises et les gens de droite — ils y voyaient une injure au nouveau Beaubourg et une critique dirigée contre la modernisation de Paris. Les gens de gauche et les journaux communistes quant à eux blâmaient Gordon d'avoir découpé un édifice encore très solide qui aurait pu être rénové pour servir de logement aux travailleurs. Nous avons terminé un vendredi; la pièce devait être inaugurée le samedi. Le vendredi à 17h, deux armoires à glace et un responsable français nous ont expulsés du bâtiment. Ils avaient apporté du parpaing et ont muré l'entrée. Deux heures plus tard, Gordon est revenu, a percé une ouverture afin que l'inauguration puisse avoir lieu le lendemain. Elle a effectivement eu lieu.

Nous avons également travaillé à Milan [*Untitled Wall Cutting*, 1975], où Gordon a fait un découpage à la galerie Salvatore Ala. Il avait également en tête un autre projet qu'il n'a pas réalisé [*Arc de Triomphe for Workers*, 1975]. Ala avait réussi à trouver pour Gordon une usine désaffectée dans un quartier pauvre de Milan. Mais entretemps, un groupe de jeunes membres du parti communiste ont occupé l'usine, et il y a une loi qui dit que lorsqu'un bâtiment est occupé — une sorte de loi sur les squatters, je pense — il ne peut pas être démoli. C'était en fait une bande de jeunots, de 15 ou 17 ans peut-être. Ils voulaient que l'usine soit transformée en garderie et en centre médico-social pour le quartier. Gordon leur a proposé de découper un arc de triomphe dans le bâtiment pour faire connaître leur revendications. D'une façon ou d'une autre, les autorités ont eu vent de ce qu'il s'apprêtait à faire et la veille du jour où il devait procéder au découpage, il y a eu une descente soi-disant parce qu'il s'y consommait de la drogue, et tout le monde a été jeté dehors.

Le père de Gordon est venu nous voir travailler à Beaubourg. Il avait l'air fier de son fils et j'ai vraiment eu l'impression qu'il aimait Gordon. Lorsque Matta est venu nous voir, il a également taquiné Gordon de ne pas faire de l'art qui pouvait se vendre. Puis il a ramassé un morceau du mur et nous a tous demandé de le signer. Au cours des quatre mois que nous avons passés en Europe, Gordon a commencé à se rapprocher de son père, ce qui, je pense, a été très important pour lui. Matta est également venu à la galerie de Salvatore Ala, et il se moquait de lui parce qu'il permettait à son fils de faire des découpages à l'intérieur. J'ai rencontré Salvatore récemment et il n'était pas peu fier de me dire que le plancher de la galerie portait encore les marques des découpures de Gordon.

En 1976, le frère de Gordon s'est suicidé. Gordon en a été complètement anéanti, en état de choc. À partir de ce moment-là, sa personnalité et son oeuvre ont beaucoup changé. Lui qui était si plein de vie et d'énergie, il est devenu distrait, indolent comme s'il était toujours sur le point de s'évanouir. Les Levine l'a emmené voir Rimpoche, et sa rencontre avec le gourou, et l'intérêt que ça a suscité chez lui pour le bouddhisme l'ont calmé; il a été de nouveau capable de fonctionner. Après cela, Gordon a commencé une série de films [*Substrait*, 1976 et *Underground Paris*, 1977], où il faisait de l'exploration souterraine, comme si, d'après moi, il cherchait son frère, comme s'il avait l'impression que son frère était sous terre [voir *Descending Steps for Batan*, 1977].

* *L.H.O.O.Q. est le titre du geste très célèbre de Duchamp qui, en 1919, a modifié/défiguré/redessiné une reproduction de la Mona Lisa de Léonard de Vinci en lui dessinant une moustache. Matta-Clark fait un jeu de mots à la fois sur son oeuvre et sur celle de Duchamp.*

«Prononcé à haute voix, L.H.O.O.Q. sonne en anglais comme «look» et attire l'attention sur quelque chose qu'on n'avait pas encore regardé; si on le lit rapidement, une lettre à la fois, cela sonne en français comme «elle a chaud au cul» (Theodore Reff, «Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q.-Alikes,» Art in America *65,1 [Jan--Fév. 1977], p. 90). Le «Quel Can» de Matta-Clark fait directement référence au «cul chaud» de la dame de Duchamp; «Quel Con», va plus loin dans la précision et sonne également comme «quel cône» et «quelconque».*

Jean Simon

Jean-Hubert Martin, directeur de la Kunsthalle, Berne, et ancien conservateur au Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

J'ai fait la connaissance de Gordon en 1971, lors de mon premier voyage à New York. Je me souviens très bien de la première fois que je suis allé à SoHo. Gordon possédait une petite camionnette et elle était pleine de gens à l'arrière. Il nous a amené à SoHo parce qu'il était en train d'aménager un nouvel appartement et qu'il voulait nous le montrer. Si je me souviens bien, Bill Beckley habitait le même immeuble. Gordon a été parmi les tout premiers à rénover des appartements à SoHo. (George Macunas également : il achetait des bâtiments et les revendait à des artistes.) J'ai été tout à fait étonné par l'obscurité qui régnait dans les rues de SoHo la nuit.

Au début de nos relations, Gordon et moi nous sommes vus régulièrement à New York. À partir de 1973, environ, je l'ai vu plus souvent en Europe. Je le rencontrais par hasard, par exemple je tombais sur lui dans une rue de Düsseldorf, ou lors d'une exposition comme Documenta. La pièce qu'il avait réalisée pour «Documenta 6», comme beaucoup de ses oeuvres d'ailleurs, comportait beaucoup de risques et de danger. Il était épuisé et travaillait d'arrache-pied à son *Jacob's Ladder* [1977]. La plupart des gens n'ont rien compris à cette oeuvre. Il m'a expliqué que l'idée de base de *Jacob's Ladder* était justement la présence du danger — grimper dans les cordages, et participer à l'oeuvre à la fois en la réalisant et en l'utilisant. Le risque a toujours été un aspect important de son travail. Je me rappelle très nettement le jour où il a essayé de faire entrer un énorme pan de mur dans la Gibson Gallery et qu'il a fallu beaucoup de monde pour l'installer [*Bingo*, 1974].

La première de ses oeuvres que j'ai vu chez lui, c'est un des découpages qu'il avait faits dans des murs. J'ai fait le rapprochement avec les nouveaux réalistes français (Daniel Spoerri, Raymond Hains, etc.); pour moi, le découpage était un morceau de la réalité, arraché à son milieu et placé dans un autre. Il devait connaître le travail de ces artistes — il était très bien informé.

Gordon est venu à Paris en 1975 pour faire sa gigantesque pièce près de Beaubourg. *Conical Intersect* a été souvent décrit, mais je pense que je peux ajouter quelque chose sur son exécution, le contexte et la façon dont on l'a perçu. À l'époque j'étais conservateur au Musée national d'Art moderne, au Centre Pompidou. Gordon avait d'abord eu l'intention de faire un énorme trou dans le musée qui était en construction à Beaubourg — ce qu'il espérait pouvoir faire avant que l'édifice soit terminé. Ce qu'il se proposait de faire était très curieux parce que c'était exactement l'inverse de ce qu'il faisait habituellement. C'est-à-dire qu'il voulait réaliser une oeuvre avant que la construction d'un édifice soit terminée, plutôt qu'avant sa démolition. Ce projet n'a pas abouti et il s'est entendu avec la Biennale de Paris pour travailler dans un autre bâtiment situé rue Beaubourg, directement en face du musée. J'allais souvent le regarder travailler.

La rue Beaubourg est une artère nord-sud très importante, qu'empruntent toutes les voitures pour traverser Paris. Naturellement, des milliers de Parisiens ont vu son oeuvre. Les gens regardaient déjà le nouveau bâtiment s'élever — l'architecture de Beaubourg a fait scandale à l'époque à Paris. Et lorsqu'on empruntait cette rue, à pied ou en voiture, la première chose qu'on voyait, c'était cet énorme trou circulaire dans un bâtiment. Ça ne passait pas inaperçu et les gens en parlaient dans la rue. C'était un trou; les gens ne savaient pas que c'était une oeuvre d'art. Le «cercle» était en fait la base d'un cône qui traversait tout le bâtiment et même le plafond. La lumière qui tombait de l'ouverture donnait constamment un nouvel aspect à la pièce, selon l'heure du jour. C'était merveilleusement beau vu de l'intérieur. Et encore une fois, c'était dangereux. Certaines parties de la structure étaient très minces.

A l'époque où il travaillait à cette oeuvre, Gordon m'a raconté que quelques mois auparavant, à New York, il avait été la cible des attaques d'un groupe d'artistes de gauche qui prétendaient qu'il aurait dû se battre pour que les maisons qu'il avait découpées soit préservées pour loger des gens pauvres. Ils l'avaient accusé de se servir de bâtiments pour diffuser la «Culture» ou plus exactement la culture bourgeoise. Ces attaques l'avaient profondément blessé. Il a été de nouveau pris à partie dans un article très méchant publié en première page de L'*Humanité*, le journal du parti communiste français. Le titre, «Que d'Art!», était très ironique. Sous la photo, le texte commençait comme suit : «Il semblerait que ce trou soit artistique parce qu'il a été fait par un artiste! L'art percé ne craint pas le vide dans l'ancien quartier des Halles de Paris. Cela se passait rue Brantôme, une des plus vieilles rues de Paris, derrière laquelle se trouve le Centre Georges Pompidou.» Il est clair qu'on voulait dire par là qu'on était en train de raser le quartier et que ce trou n'était qu'un autre témoignage des avanies qu'on lui faisait subir. Cet article a beaucoup peiné Gordon.

Il m'a alors expliqué que la principale raison pour laquelle il faisait des trous dans des bâtiments, c'était que selon lui les sculpteurs ne faisaient rien d'autre que de remplir des espaces vides. Il trouvait que les vides étaient déjà beaux en eux-mêmes, et qu'ils le seraient encore davantage si on les exposaient seuls, et encore plus si des espaces intérieurs étaient reliés à des espaces extérieurs. C'était tout à l'opposé de la sculpture. Comme pour beaucoup d'artistes à cette époque, l'art, pour lui, c'était créer des espaces en permettant à ces espaces d'exister.

Ses découpages muraux s'apparentaient pour moi au pop art ou au nouveau réalisme; c'étaient des morceaux de réalité transformés en oeuvre d'art. Mais les trous exprimaient quelque chose de tout à fait différent; c'était, en fait, l'opposé d'une certaine conception de la sculpture — comme si un sculpteur travaillant avec un moule s'intéressait soudain davantage au moule qu'à la sculpture.

Untitled Wall Cutting, 1975

Galleria Salvatore Ala, Milan

Après avoir achevé *Conical Intersect*, à Paris, Gordon Matta-Clark se rendit en Italie avec Gerry Hovagimyan. Ils y réalisèrent une oeuvre en novembre pour la galerie de Salvatore Ala. Elle se composait de deux parties : une installation temporaire consistant en un fil de fer qui partait de la rue, traversait le bureau et les aires d'exposition et aboutissait dans la cour adjacente, reliant l'intérieur et l'extérieur de la galerie; et un découpage dans le mur de maçonnerie de la galerie même. Au départ, Matta-Clark avait pensé enlever une partie du plancher en face d'une porte, reproduisant la forme de celle-ci et donnant l'impression d'une ombre projetée sur le plancher. L'épaisseur du ciment rendit la chose impossible, mais l'artiste reprit cette idée l'année suivante au P.S. 1 (*Doors Through and Through*, 1976).

Arc de Triomphe for Workers, 1975

(également intitulé *Working Man's Arch* et *Walking Man's Arch*)

Sesto San Giovanni (Italie)

À l'occasion du découpage exécuté à la galerie de Salvatore Ala, Matta-Clark et Ala cherchèrent un bâtiment dans lequel il pourrait réaliser un projet d'envergure. Matta-Clark jeta son dévolu sur une usine désaffectée de Sesto San Giovanni, dans la banlieue industrielle de Milan, non seulement parce qu'elle lui offrait la possibilité de faire un découpage, mais aussi parce qu'il s'était mis à s'intéresser aux activités d'une bande de jeunes communistes qui occupaient le bâtiment et qui voulaient qu'on le transforme en un centre de services communautaires plutôt que de le raser pour y construire un gratte-ciel. Pour les aider, Matta-Clark proposa de découper un cercle dans un des côtés de l'usine, créant une nouvelle entrée qui aurait conduit à une cour intérieure. Pour rendre hommage aux objectifs sociaux des occupants, il baptisa ce projet *Arc de Triomphe for Workers*. Incapable d'obtenir les autorisations nécessaires, il dut cependant abandonner son projet.

Chris Burden, artiste

Nous différions dans les détails — le travail fini —, mais le processus était très semblable. D'une certaine façon, nous partagions une sensibilité, un esprit d'aventure, la capacité de rêver l'impossible et de le réaliser.

Nous parlions de projets, mais je ne me souviens plus de grand-chose — des projets qu'il voulait réaliser, mais qu'il ne pouvait pas faire aboutir pour une raison ou pour une autre. Je me rappelle cependant avoir flâné avec lui. Il venait aux vernissages. Je crois qu'il était à la performance des «épingles» au 112 Greene Street; je sais qu'il était au spectacle *B-Car*. Une fois, nous sommes allés à un aéroport du New Jersey et nous avons regardé de vieilles carcasses d'avions. Il songeait à les découper, et je me voyais en train de faire la même chose. Une autre fois, nous sommes descendus dans un tunnel près des «Cloisters». Nous avons loué une voiture, nous avons emporté du matériel de cinéma et nous avons exploré le tunnel. Nous avons dû rebrousser chemin, mais je ne me rappelle pas pourquoi. Il examinait le côté physique du tunnel — il voulait incorporer les tunnels dans une oeuvre, et je crois qu'il a finalement fait un film à ce sujet [*Substrait*, 1976].

Il me manque. Je suis dans le milieu artistique depuis déjà 20 ans et on ne se fait pas beaucoup d'amis — des gens dont on aime d'abord les oeuvres et qu'on vient à connaître ensuite. C'est exaltant pour un artiste lorsqu'un autre est si bon. On se remet à croire en l'art. Il y a très peu de piliers — des artistes qu'on respecte, qu'on trouve uniques et auxquels on croit de façon fondamentale. Sa mort a été pour moi une perte personnelle : c'était un ami. Mais surtout, ça a été une perte pour l'art. Il n'y a pas plus de vingt ou trente soldats, et si l'un d'eux s'en va, la victoire est repoussée.

Substrait, 1976

(également intitulé *Underground Dailies* et *New York Underground*)

Parmi les études d'infrastructure de Matta-Clark figurent ses explorations du sous-sol. La première oeuvre qu'il ait achevée dans ce genre est le film *Substrait*, qui était essentiellement une étude documentaire du New York souterrain. Il choisit d'abord des sites montrant la variété et la complexité des espaces creusés et aménagés en galeries souterraines dans la région new-yorkaise : le Croton Aqueduct à Highgate; l'égout et la station de pompage de la 13e Rue; les voies ferrées de la New York Central et le souterrain de la Grand Central Station; la cathédrale St. John the Divine; le prolongement du BMT de la rue Archer; le High Pressure Water Tunnel no 3. A la façon du cinéma vérité, il n'y a pas eu de montage, et lorsqu'un endroit donné avait été visité plus d'une fois, les films étaient mis bout à bout dans l'ordre chronologique. Avec *Substrait*, Matta-Clark espérait exposer une vivante archéologie de la ville et créer un portrait de ses fondations. Ce travail a été effectué grâce à des subventions du NEA et du CAPS. Le texte est de Jabez Van Cleef.

City Slivers, 1976

New York

Outre son étude cinématographique du New York souterrain (*Substrait*, 1976), Matta-Clark produisit en 1976 un film montrant l'activité des rues de la ville. Il présenta ces vues en minces bandes verticales, soit seules avec un cadre autrement masqué, soit en combinaison avec d'autres séquences séparées par des espaces noirs. Devant être projetée en tant qu'installation sur une architecture extérieure ou intérieure, cette oeuvre a été d'abord montrée à l'exposition en plein air «Arcades», puis à la Holly Solomon Gallery.

Doors Through and Through, 1976

(également intitulé *Doors, Floors, Doors*)

P.S. 1, Long Island City (New York)

Pour l'exposition inaugurale de juin 1976 à P.S. 1 (Project Studios 1), qui avait pour titre «Rooms P.S. 1», Gordon Matta-Clark est un des soixante-dix-huit artistes qui furent invités à choisir un espace dans cette ancienne école publique et à y installer ou exécuter une oeuvre. Il jeta son dévolu sur les planchers situés face à trois portes se trouvant au-dessus les unes des autres, sur les trois niveaux consécutifs de la partie ancienne du bâtiment. Il découpa un trou en forme de porte qui constituait une projection depuis le seuil de chacune des véritables portes, créant une vue sur toute la hauteur de l'édifice. Ces découpages semblaient être une série de trappes ou d'ombres projetées par les portes adjacentes sur le plancher. Il créa une sorte de perspective confuse, les trois trous (en dépit des montants qui étaient restés en place) ayant aussi l'apparence de portes ouvertes, d'autant plus qu'ils en avaient les dimensions conventionnelles. Cette illusion se retrouve également dans les photos prises à cette occasion par Matta-Clark, où les trous sont présentés à la verticale.

Contoured Xhibition Play Land for Queens of All SeXs, 1976

P.S. 1, Long Island City (New York)

Gordon Matta-Clark proposa d'effectuer un découpage qui exposerait l'intérieur de l'édifice abritant P.S. 1, à la fois depuis la rue et la cour intérieure. Avec des découpages circulaires dans la façade, à chacun des étages, on aurait eu, vu de la rue, une ouverture en V sur chaque mur du bâtiment; les quarts de cercle qui seraient restés de chaque côté auraient formé des demi-cercles à leur rencontre, aux angles. Depuis la cour intérieure, les étages auraient eu la forme de découpages concentriques superposés, formes circu-

laires devenant de plus en plus petites de bas en haut de l'édifice. Dans la marge gauche du plan, Matta-Clark présentait cinq différentes solutions, toutes basées sur des découpages sphériques ou diagonaux. Le titre — avec des X particulièrement voyants dans «Xhibition» et SeXs« — souligne l'idée d'exposition (l'orientation artistique du bâtiment était déjà connue), d'exposition aussi dans le sens de mettre l'intérieur à nu, et d'exhibitionnisme (avec une connotation sexuelle). L'emploi du mot «queens» (reines) est également évocateur, puisqu'il suggère à la fois la femme dans le sens conventionnel, l'homosexuel mâle («queen» = «tante») et l'emplacement du bâtiment, dans le quartier de Queens.

Berlin Wall Graffiti, 1976

Mur de Berlin (R.F.A.)

Lorsque Gordon Matta-Clark se rend à Berlin en 1976 pour participer à l'exposition «New York — Downtown Manhattan: SoHo», il décide de s'attaquer au mur de Berlin, rien de moins, pour y faire un découpage. Mais la prudence l'emporte et il ne réalisera pas cette oeuvre. Il se contentera d'écrire en bleu, à plusieurs endroit sur le mur, «Made in America», avec un drapeau rouge portant des étoiles dans le coin supérieur gauche et une faucille et un marteau à droite, les symboles des États-Unis et de l'U.R.S.S.

Meander, 1976

Georgia Museum of Art, The University of Georgia, Athens

Les Levine et Dennis Oppenheim demandèrent à 27 autres artistes de se joindre à eux pour réaliser une oeuvre en l'honneur du président élu, Jimmy Carter. On fit don de ces oeuvres au Georgia Museum of Art (dans l'État natal du président), qui les présenta pour la première fois dans une exposition intitulée : «Open to New Ideas: A Collection of New Art for Jimmy Carter». Parrallèlement à l'exposition, qui avait lieu à l'époque de l'investiture du nouveau président, quelques-uns de ces artistes (dont Matta-Clark) se réunirent au musée pour élaborer des résolutions sur les arts qu'ils espéraient proposer au gouvernement fédéral en vue d'une éventuelle loi.

La contribution de Matta-Clark à cette collection était un projet de découpage au Georgia Museum of Art; si l'édifice devait être démoli au cours de l'exécution de l'oeuvre, celle-ci aurait été selon les mots de l'artiste, «nulle et sans signification». Le bâtiment avait déjà abrité une bibliothèque; au cours des rénovations, on avait bouché les fenêtres, et le niveau inférieur était également dépourvu de fenêtres. Le projet de Matta-Clark consistait à faire pénétrer la lumière dans l'édifice et à créer un «passage libre du sol au ciel», selon ses propres termes, en faisant trois découpages en diagonale franchissant planchers, murs et plafonds. Il a été présenté sous forme d'un photo-collage de l'extérieur et de deux niveaux intérieurs, et de deux plans modifiés; la cloison se trouvant derrière et les panneaux du plafond devaient être enlevés pour symboliser le plan par une ouverture allant des salles d'exposition au hall.

Les Levine, artiste

Métapsychologiquement, l'art de Gordon pourrait être défini comme une étreinte de ce qui est abandonné. Il a fait ses découpages dans des bâtiments abandonnés. Il se sentait abandonné. Il travaillait dans de vieux immeubles, des quartiers rejetés. J'y voyais un lien avec le fait que son père l'avait en quelque sorte abandonné, et je n'avais pas tort. Il disait souvent que son père était toujours absent. Je ne crois pas que l'artiste soit très différent de son art. Cela dépend de ce qu'il va chercher au-dedans de lui-même. Plus il exprime son être intime, meilleur est son art. Celui qui se défend ne protège rien.

Il soignait des bâtiments qui avaient perdu leur âme. Il essayait de réaliser une transplantation artistique, une opération majeure. Il était attiré par ce qui était déchu. Il n'a jamais rien construit de neuf, et il en aurait sans doute été incapable. Il ne voulait pas être le fournisseur des riches. Il arrivait toujours avec des objets élégants qui niaient ce qu'il venait de réaliser — de façon brute, rude, avec ses tripes, en se servant de bruyantes tronçonneuses — comme pour ne pas trop heurter certaines mentalités. Il ne pouvait risquer d'être complètement rejeté par la foule des consommateurs d'oeuvres d'art. Il ne voulait pas être uniquement le gars qui découpait des bâtiments, hors du monde de l'art.

Nous nous sommes fréquentés longtemps. Je crois que c'est lorsque Batan s'est jeté de sa fenêtre que nous avons été le plus proches. J'avais vu les expositions de Gordon à partir de *Photo-Fry* [1969], chez John Gibson; pour moi, c'était quelque chose d'espiègle, d'ésotérique à un certain niveau, à faire avec des photos. J'ai mieux connu ses oeuvres ultérieures.

Nous avons beaucoup parlé de ses photos. J'étais d'avis qu'il essayait trop de faire «artistique» — il n'avait pas à faire des effets à la Rauschenberg. Il croyait qu'elles devaient être belles pour survivre en tant qu'oeuvres d'art. Je lui demandais sans cesse pourquoi il imposait le corps à un moyen d'expression qui l'exclut généralement. Il me répondait qu'il en avait assez de créer des oeuvres — les performances dans des bâtiments — qui exigeaient une grande habileté physique. Il était littéralement épuisé et voulait faire des oeuvres exigeant une moins grande force physique.

Les discussions sur la photographie le passionnaient, et nous avions beaucoup à dire. Les oeuvres documentaires l'intéressaient. Beaucoup de ses dessins étaient assez intéressants, mais il ne m'en montrait jamais. Lorsque nous avons examiné ses biens après son décès, nous avons été étonnés de voir la place qu'y occupaient les dessins [voir Dessins, p. 124-140].

Il était très angoissé. Il voulait être associé aux «photo-conceptuels». Il était certainement un architecte — il avait des liens avec James Wines et Ingo Freed. Il paraissait vouloir maintenir des liens avec l'architecture. Mais il avait beaucoup plus à faire.

Il a été riche presque toute sa vie; il allait à Paris et en revenait avec de l'argent. Son père l'a sans aucun doute appuyé — mais ils ne se voyaient jamais. Gordon avait une relation empreinte de culpabilité avec son père. Il a essayé de se dissocier de lui, mais il n'y est jamais tout à fait parvenu. Il a tenté de s'associer aux défavorisés, mais ça n'a pas marché non plus. Il voulait aider les gens du Lower East Side, travailler avec eux, montrer que les artistes pouvaient avoir prise sur la vie d'une autre façon [voir *A Resource Center*, 1977]. Mais toujours il reculait à la dernière minute. Il n'était jamais vraiment capable de s'abandonner, à cet espace ou à cette idée. Lorsqu'ils ont commencé à l'aimer, à l'embrasser, à lui rendre son affection, à le considérer comme un des leurs, il a fui. Il voulait rejeter la société de son père — l'élite française — , mais à la dernière minute il paniquait. En réalité, cette vie-là lui plaisait, les fêtes, les mets coûteux, ce qui le faisait se sentir très coupable. Il était capable de donner beaucoup d'amour, et il était terrifié si on le payait de retour. Pour s'engager, il était prêt à faire un mille à genoux. Il était fier. Il voulait qu'on se sente bien, mais si quelqu'un voulait le lui rendre, il prenait la fuite. Gordon pouvait partir pour l'Amérique du Sud sans préavis. Il était partout à la fois.

La mort de Batan a eu sur lui un effet dévastateur. Mais Gordon n'étalait pas sa souffrance. Si quelqu'un venait le voir, il suggérait d'aller faire la fête. Après, une fois seul, il sombrait dans un profond état dépressif. Il se blâmait lui-même. À peine 18 ou 20 mois séparent sa propre mort du décès de Batan.

Sa mort, et celle de Robert Smithson — pour lequel Gordon avait un profond respect — et aussi de Suzanne Harris — tous ces décès-là ont mis un terme à l'activité de ce groupe. La plupart d'entre eux n'avaient pas atteint leur maturité, et il leur a fallu s'y mettre. Tout le monde s'est arrêté. Il valait mieux se mettre au travail. En ce sens, la mort de Gordon est très importante : elle signifie un certain aspect du temps. Il est impossible de refaire ce genre de travail — à moins d'ignorer qu'il a déjà été fait.

Ce qui reste aujourd'hui des bâtiments abandonnées — et démolis — , c'est au fond ce qui reste de toute action accomplie pour rendre le monde meilleur. Le monde est meilleur. Le monde sait et sent davantage. On ne se souvient peut-être pas de ce qu'a fait celui-ci ou celui-là, mais ce qu'ils ont fait a changé les choses, et le monde s'en trouve mieux.

À sa mort, Gordon était entouré d'amis. C'était une autre performance. Gordon avait le pouvoir de tout transformer en action. Le regardant, je me suis rendu compte qu'il s'était transformé, qu'il avait assumé la souffrance. C'était un cadeau précieux qu'il nous faisait. Gordon nous a montré qu'il est possible d'être confiant au moment de mourir et donc d'avoir le courage de vivre. Je me souviens que peu après, Keith Sonnier m'a dit : «Je n'ai plus peur.»

Window Blow-Out, 1976

Institute for Architecture and Urban Resources, New York

Invité à une exposition d'oeuvres d'architectes et d'artistes, «Idea as Model», Gordon Matta-Clark choisit de présenter non pas une nouvelle vision de l'architecture ou des plans, mais l'état actuel des édifices modèles de certains architectes : il exposa des photos d'immeubles du South Bronx dont les carreaux avaient été cassés par leurs habitants. Pour compléter son installation, Matta-Clark emprunta à Dennis Oppenheim un fusil à air comprimé et fit éclater les vitres du local d'exposition à la veille de l'inauguration. Son oeuvre fut aussitôt retirée et les vitres remplacées à temps pour le vernissage.

Cette oeuvre, une des affirmations les plus audacieuses et les plus directes de Matta-Clark sur l'architecture, lui permettait de critiquer ce qu'il considérait comme une indifférence de la part des architectes d'aujourd'hui face au problèmes des bâtiments délabrés. Il était troublé par l'attitude qu'il croyait percevoir chez de nombreux architectes qui, selon lui, n'y voyaient que des constructions à démolir dans l'intérêt du renouvellement et de l'urbanisme, et qui construisaient pour les remplacer des bâtiments qui n'allaient pas tarder eux non plus à se délabrer. Matta-Clark croyait que l'architecture contemporaine ne répondait pas aux besoins des gens, mais créait plutôt des situations déshumanisantes; elle était devenue une industrie tout juste bonne à créer des fortunes.

Andrew MacNair, architecte, éditeur d'*Express* et directeur de The International Network for Art and Architecture

En décembre 1976, pour une exposition intitulée «Idea as Model», présentée à l'Institute for Architecture and Urban Studies, Gordon a pris un fusil et a fracassé les fenêtres de la salle d'exposition [*Window Blow-Out*, 1976]. Dans chacun des carreaux, il avait mis une photo montrant de nouveaux immeubles du South Bronx, dont des enfants avaient fait voler les vitres en éclats.

C'était un acte incroyablement agressif. Il est venu à 3 heures du matin pendant que nous montions l'exposition. Il n'avait vraiment pas l'air dans son assiette. Il a dit qu'il n'allait casser que les vitres qui étaient déjà fêlées; j'ai accepté. Mais en fait il a tiré sur toutes les vitres. Lorsque les membres de l'Institut ont vu ça (c'est Peter Eisenman qui était le directeur à l'époque), ils étaient furieux. La pièce de Gordon constituait une affirmation conceptuelle et politique; personne n'a apprécié. On a fait venir les vitriers, et au bout de huit heures il ne restait plus rien de la pièce. Très peu de gens l'ont vue.

Gordon avait été invité à participer à l'exposition, mais, en tant que conservateur, je savais fort bien que ce n'était pas là la pièce qu'il devait réaliser. Dès nos premières conversations, il savait déjà que l'exposition devait comprendre surtout des oeuvres d'architectes, plus quelques oeuvres d'artistes, et qu'il devait s'agir essentiellement de maquettes représentant l'évolution de concepts. Il savait que Richard Meier, Charles Gwathmey et Michael Graves figuraient parmi les exposants. Il a dit : «Ce sont les gars avec qui j'ai étudié à Cornell, mes professeurs. Je déteste ce qu'ils représentent.» La pièce que nous avions convenu qu'il présenterait devait porter sur un lieu spécifique de l'Institut. Il y avait dans l'édifice une salle de conférences conçue par deux des professeurs : c'était une boîte blanche en Sheetrock, sans fenêtres, sans ventilateur. Gordon proposait d'apporter une tronçonneuse et, avec quelques étudiants, de découper la salle — d'en faire des carrés de deux pieds sur deux, et d'entasser tous les morceaux au beau milieu de l'exposition.

Il voulait reconstruire la pièce après l'exposition en utilisant les carrés découpés, créant des fenêtres et d'autres découpages en mettant des charnières à certains d'entre eux. La pièce de Gordon devait être son commentaire sur l'architecture et les architectes contemporains, sur le bon goût et sur les bâtisseurs d'immeubles utopiques dans des quartiers défavorisés tels que le South Bronx.

Mais ce qu'il a fait a été très agressif et violent. L'artiste hors la loi contre le bon goût et M. l'Architecte Établi. Mais ce n'était pas tout, ce moment avait aussi un côté cauchemardesque. Ça avait rappelé à Peter Eisenman la *Kristalnacht*, la nuit où les nazis avaient fracassé toutes les vitrines des magasins appartenant à des Juifs.

L'Institut était un lieu sacré. Comment quelqu'un pouvait-il avoir l'idée d'en briser les vitres ? C'était en décembre, je me rappelle, c'était Noël et Hanoukka, avec toute l'émotion qui entoure ces deux fêtes religieuses. Je ne crois pas que Gordon était au courant de tout cela, mais il prenait sa pièce très au sérieux. Toutes les photos de carreaux brisés dans le South Bronx avaient été montées avec soin sur des cartons devant être placés dans chaque fenêtre.

Si j'avais eu le moindre soupçon que la pièce ferait songer à la *Kristalnacht*, j'en aurais immédiatement arrêté la réalisation.

A Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida, 1977

Lower East Side, New York

À la fin de sa vie, Gordon Matta-Clark commença à vouloir non plus seulement traiter de façon personnelle ou métaphorique un lieu architectural, mais aussi réaliser une oeuvre qui tienne compte de la volonté expresse des occupants. Il avait le sentiment qu'outre qu'elle appliquait ses théories esthétiques à un domaine important de la réalité, cette architecture de participation présentait une solution de rechange viable aux plans d'ensemble des architectes modernistes et des urbanistes. Il se concentra sur le Lower East Side, où il avait déjà effectué certains de ses découpages de guérilla, photographié des bâtiments et trouvé son inspiration pour des projets antérieurs. Il voulait, avec des citoyens du quartier, travailler à la préservation et à la réhabilitation des constructions existantes afin d'éviter que la ville ne les en expulse — une fois les conditions sociales et matérielles suffisamment détériorées — pour y établir un parc industriel. Il était au courant de l'existence de groupes communautaires (par exemple Sweat Equity) qui se portaient acquéreurs de propriétés dont on n'avait pas payé les taxes et qui, échangeant travail et propriété, rendirent ces immeubles habitables. S'engageant dans cette voie, mais plus particulièrement avec des bâtiments endommagés, Matta-Clark voulait que les jeunes du quartier s'organisent. Il voulait leur faire acquérir une expérience pratique qui leur soit utile et qui permette en même temps de sauver ces constructions. Son plan était double. Il prévoyait d'abord créer un centre de ressources où l'on puisse entreposer en toute sécurité l'équipement et les matériaux reçus en don ou récupérés. Les objets recueillis pouvaient avoir une valeur économique, les meubles, les jouets ou les articles ménagers pouvant être réparés pour être revendus, les bouteilles, l'aluminium et les journaux pouvant être recyclés. Le deuxième volet de son plan était un «programme environnemental» visant à former les jeunes pour qu'ils assurent l'entretien du centre et contribuent à l'amélioration de leur milieu. Ceux qui participeraient au programme, les «cadets de l'environnement», apprendraient les techniques de base de design et acquerraient des connaissances techniques et organisationnelles; l'accent serait mis sur l'environnement et l'écologie. Travaillant avec le centre, les cadets recevraient une formation leur permettant de jouer le rôle de chefs de file dans le quartier et d'obtenir des emplois. Le «programme pour Loisaida» (ce dernier terme désigne le Lower East Side) serait administré par un personnel de supervision ainsi que par un conseil consultatif formé de Suzanne Harris, Jene Highstein, Fraser Sinclair (qui était architecte et ingénieur) et Matta-Clark lui-même. La réalisation de ce projet, qui avait débuté au printemps de 1977, et qui aurait permis d'expérimenter des théories architecturales, des innovations en matière de construction ou des techniques d'économie d'énergie, et de créer un centre de réhabilitation à la fois pour les individus et les bâtiments, fut interrompue par le décès de Matta-Clark, avant que tous les objectifs aient été atteints.

Jacob's Ladder, 1977

Leipzigerstrasse et Melsungerstrasse, Kassel (R.F.A.)

Pour sa participation à l'étude internationale «Documenta 6», qui ouvrait ses portes en juin, Gordon Matta-Clark décida de travailler hors — à la fois géographiquement et conceptuellement — du centre officiel d'activité artistique. Inspiré par l'abondance des cheminées industrielles dans la ville d'accueil, Kassel, il réalisa sa pièce sur les terrains de la compagnie Saltzmann. Il avait d'abord songé à découper le toit d'un bâtiment industriel. Mais il se mit à étudier la possibilité d'utiliser trois ou quatre cheminées qu'il relierait par des filets s'entrecroisant, au milieu desquels il construirait des sortes de cabanes. Ces projets s'apparentent aux esquisses où il imaginait des habitations alternatives : habitations suspendues dans les airs entre des bâtiments, habitations-ballons ou habitations-mâts. Mais il se contenta en dernier ressort d'une seule cheminée (il n'avait pas réussi à obtenir la permission d'en utiliser davantage). Il construisit une sorte d'escalier aérien, véritable galerie faite de filets et de cables allant du sol jusqu'à une hauteur de sept mètres et demi, et dans lequel on pouvait se mouvoir. Comme souvent dans l'oeuvre de Matta-Clark, le danger était au rendez-vous, non seulement dans la réalisation même de la pièce, mais également dans son utilisation.

Descending Steps for Batan, 1977

Galerie Yvon Lambert, Paris

À la mémoire de son frère jumeau, Sebastian (Batan), qui s'était suicidé l'été précédent en se jetant de la fenêtre de son atelier, Gordon Matta-Clark créa en juin une installation/performance de caractère rituel intitulée *Descending Steps for Batan*. Il creusa tous les jours pendant la durée de l'exposition, sous la Galerie Yvon Lambert, sous la rue, et au-delà. Cette oeuvre, qui appartenait au genre qu'il abordait à la même époque avec des projets tels que *Substrait* (1976) et *Underground Paris* (1977), où il cherchait à révéler l'infrastructure souterraine de la ville, se posait en même temps en contraire de son récent *Jacob's Ladder* (1977), les marches conduisant ici sous terre au lieu de mener vers le ciel. Sorte d'ensevelissement ou de mise au tombeau, la pièce rappelait également ses premières excavations dans des pièces telles que *Time Well* (1971).

Underground Paris, 1977

Paris

À peu près à l'époque où il exécuta *Descending Steps for Batan*, Matta-Clark porta son attention sur les fondations de Paris dans des études photographiques. Il prit des clichés successifs d'édifices ou de sites célèbres, à différents niveaux, les réunissant en rouleaux où l'on passe d'élévations en façade à des coupes des fondations. *Underground Paris*, ou *Sous-sols de Paris*, film fait à ce moment sur le même sujet, poursuit l'étude cinématographique entreprise par l'artiste sur ce thème. On voit Matta-Clark qui descend sous terre ainsi qu'un bon nombre des images figurant dans les oeuvres photographiques.

Robert Wilson,
artiste et décorateur de théâtre

J'ai connu Gordon Matta-Clark à la fin des années soixante, dans l'appartement qu'occupait Alan Saret rue Spring. Par la suite, nous nous sommes souvent rencontrés et nous avons appris à nous connaître. Ensuite, Gordon a commencé à venir chez moi, rue Spring, et nous avons fait des bandes audio ensemble — toutes sortes de sons et du chant. Nous aimions travailler ensemble, et lorsque je suis allé dans Long Island pour le tournage d'un film, *Watermill*, Gordon est venu et a fait une série de mouvements dans des paysages herbus près de la plage. En 1969, lorsque j'ai présenté *The Life and Times of Sigmund Freud*, Gordon a joué dans le troisième acte le rôle de «l'homme au serpent». Il était en scène avec un boa constricteur; c'était un énorme serpent, et le plus drôle c'est qu'on le perdait toujours.

Pendant tout ce temps, Gordon travaillait aussi à sa propre oeuvre. Il m'a dit un jour qu'une image à moi avait été importante pour lui. Dans *The King of Spain*, j'avais comme décor une pièce sombre : d'un côté, il y avait une fente verticale d'environ trois pieds de largeur qui allait du plancher jusqu'aux cintres, et à travers laquelle on voyait un paysage ensoleillé. Gordon m'a remercié pour cette image, qui est revenue plus tard dans son oeuvre.

À l'époque, Gordon faisait un tas de choses avec les égouts et d'autres parties souterraines de Paris [*Underground Paris*, 1977]. Il m'a dit que dans *Einstein on the Beach* il aimait particulièrement les changements de décor. Ceux-ci s'effectuaient dans la pénombre. Gordon disait que de voir ces changements de décor dans un demi-jour lui rappelait ses expériences dans le Paris souterrain. Nous avions beaucoup d'intérêts en commun — images et sons — et dans nos oeuvres respectives. C'était un intérêt très ouvert pour l'un comme pour l'autre.

Gordon se trouvait à Paris lorsque j'y jouais avec Christopher Knowles dans *Dialog Network* en octobre 1977. C'était pendant la F.I.A.C., la grande foire artistique tenue au Grand Palais. Nous étions en train de répéter au Grand Palais et Chris avait toujours les yeux fixés sur le grand toit de verre. Il voulait y monter, mais le gardien l'en empêchait. Gordon a trouvé un moyen de se faufiler jusque sous la verrière, et il y a emmené Chris. Levant les yeux, j'ai vu, là-haut, Chris qui marchait sur une des poutres d'acier.

Office Baroque, 1977

1, Ernest van Dijckkaai, Anvers (Belgique)

Réalisé par Matta-Clark dans un des lieux les plus remarquables de la ville, juste en face du Steen, un château qui abrite actuellement le Musée national de la Marine, grande attraction touristique, *Office Baroque* faisait usage d'un bâtiment commercial appartenant à Marcel Peters, de la compagnie MP-Omega N.V. Voulant tirer parti de ce lieu très connu, Matta-Clark conçut à l'origine un projet devant être réalisé à l'extérieur : un quadrant sphérique, sur presque toute la hauteur de l'édifice, devait être découpé et enlevé de l'angle, de façon à permettre aux touristes d'apercevoir l'intérieur du bâtiment. La ville interdit le projet, et l'artiste dut se résoudre à travailler à l'intérieur, invisible aux passants. Cela lui donna l'occasion d'expérimenter sur les rythmes spatiaux et les formes circulaires avec davantage de complexité que dans *Conical Intersect* (1975). S'inspirant de cercles laissés par une tasse de thé sur une de ses esquisses, le plan définitif consiste en deux formes semi-circulaires qui se chevauchent, l'une ayant un diamètre légèrement supérieur à celui de l'autre; là où les demi-cercles se croisent, on retrouve la forme d'un canot. Cette forme, traduite en découpages, devint un leitmotif à chaque niveau de l'édifice, Matta-Clark l'utilisant tel un ensemble fixe d'éléments d'une partition musicale jouée sur toute la hauteur du bâtiment. Le découpage progressant des grands bureaux ouverts des niveaux inférieurs aux petites pièces du haut, qui communiquaient entre elles, les formes ainsi produites passèrent de tranches circulaires ininterrompues à de petites sections courbes interrompues par les cloisons; ce qui était en bas un «canot» se transformait également sous l'effet de la présence de poutres et de la modification de la superficie disponible. Office Baroque, qui exige de connaître l'édifice pour l'apprécier véritablement, constituait, selon les termes de Matta-Clark, une «promenade dans une arabesque panoramique». Sa forme baroque est exprimée dans le titre, qui rendait également hommage à Pierre-Paul Rubens, le grand peintre flamand de la période baroque, dont c'était le 400e anniversaire de naissance. Un film documentaire fut réalisé à l'époque par Eric Convents et Roger Steylaerts.

L'oeuvre fut achevée en septembre 1977; de nombreux obstacles logistiques et politiques avaient dû être surmontés par Matta-Clark avec l'aide de Florent Bex, qui contribua à rendre le projet réalisable et qui organisa à cette époque une exposition d'oeuvres de l'artiste à l'Internationaal Cultureel Centrum, dont il était le directeur. Après la mort de Matta-Clark, sa veuve, Jane Crawford, put, grâce à Bex et à d'autres personnes, obtenir qu'*Office Baroque* soit préservé. Parmi les grandes oeuvres de l'artiste, c'est la dernière à être disparue et c'est une de celles qui ont eu le plus de succès. Elle devait constituer le noyau d'un futur musée d'art contemporain qui serait construit sur des terrains adjacents. Une fondation fut créée par des membres de la famille et des amis, et près de 200 artistes offrirent des oeuvres à la ville d'Anvers pour l'encourager à faire sien ce projet. Tout était en bonne voie, mais la ville démolit le bâtiment sans préavis.

Joseph Kosuth, artiste

J'ai connu Gordon juste après la naissance du 112 Greene Street — c'était la période de l'Anarchitecture — et juste au début du restaurant Food, vers 1971. Nous sommes devenus très amis dans les cinq dernières années de sa vie. Avant, nous n'étions l'un pour l'autre que de bonnes relations.

En société, parler de l'art était très important. Il était une des personnes avec qui j'avais le sentiment de pouvoir parler. Je me rappelle que nous discutions des événements du Chili : le coup d'État. Nous étions tout à fait différents, mais nos idées parvenaient à se rejoindre même si leurs manifestations étaient différentes. C'est peut-être pour ça que nous pouvions parler si librement — nous n'étions pas des concurrents. D'une certaine manière, Gordon travaillait sur le contexte — il créait un sens en rompant, en effaçant, en transformant. Il était toujours agité. Pour lui, sortir la nature de la culture était extrêmement important. Je crois que nos horizons de signification étaient différents.

Très peu de formes peuvent exprimer de nouvelles significations. Son oeuvre est antiformaliste, mais pas exactement selon la définition habituelle du terme. Plus précisément, les oeuvres de Gordon isolaient les résidus d'existences et indiquaient ce dont la société n'avait plus besoin. Les bâtiments signifiaient autre chose que ce qu'avaient voulu leurs créateurs et que les déchets qu'ils étaient devenus. En les recyclant, Gordon leur donnait un nouveau sens.

Il est important de se rappeler que les oeuvres ont été faites pour une communauté. L'art devait avoir un sens pour les gens. Les oeuvres «parlaient» de la nature du monde de l'art — un monde de l'art qui est généralement hostile à ce genre de révélation. Cette volonté a été constante. Je crois

que nous avons appris avec le temps que l'art politique à son meilleur, ce n'est pas une sorte de camion véhiculant un message. Ce qui me plaisait dans l'oeuvre de Gordon, c'est que, politiquement, elle constituait davantage un test qu'une illustration.

J'étais avec lui à Anvers lorsqu'il a réalisé *Office Baroque* [1977]. Rien n'existait plus pour lui que son oeuvre: il était incroyablement seul. Une sorte de conversation s'était établie entre lui et le bâtiment. Il y a des parallèles avec Christo, mais un certain combat les séparait. Pour Gordon, c'était un combat extrêmement personnel, et social. Après sa mort, on a tenté de sauver *Office Baroque*. Nous avions commencé à organiser le projet et nous avions reçu des contributions, mais on a soudainement démoli l'édifice. Sans préavis. Il n'existe aucune photo de la démolition.

J'avais certaines réserves concernant l'oeuvre de Gordon, et je lui en faisais part. Les photos me dérangeaient. Dans une oeuvre, il faut trouver des choses, faire des choses et non pas utiliser des formes consacrées. Je comprenais les raisons d'ordre émotif, intellectuel et économique qui étaient à l'origine des photos, et toute cette question est rendue encore plus complexe par le fait que les photos sont bonnes. Il y a une relation schizophrénique entre les deux volets de son oeuvre — les bâtiments et les photos. Je lui ai toujours cassé les pieds avec ça. Il me semble qu'on pouvait soit regarder les photos, soit aller dans les bâtiments voir quelque chose d'autre que ce dont parlent les journaux.

En un sens, il n'a rien fait d'original avec les films et les films fixes — il a simplement documenté des oeuvres comme beaucoup d'autres artistes avant lui. Mais en même temps, la caméra n'était pas pour lui vraiment différente de la scie mécanique. C'était un outil parmi d'autres pour la conversation physique qui avait lieu.

Jane Crawford,
écrivain et cinéaste, veuve de l'artiste

J'ai connu Gordon en 1975-1976 à la M.L. D'Arc Gallery. Celle-ci était administrée par un conseil d'artistes/ directeurs. Elle avait décidé d'élargir ses rangs et le conseil devait choisir les nouveaux artistes qui seraient invités. On n'a pu s'entendre que sur Gordon. Il a été invité à soumettre un projet que parrainerait la galerie. Il a proposé de creuser une galerie souterraine reliant le sous-sol de la galerie, sur la 57e Rue, à la chambre forte de la banque voisine. Inutile d'ajouter que le projet n'a pas été réalisé. Mais notre relation a vu le jour.

J'ai quitté la galerie en 1976 pour créer la Foundation of Art Performances and Projects dans le but d'aider les artistes dont l'oeuvre n'était pas constituée d'objets à en faire la promotion. Il s'agissait de montrer aux musées ce qu'ils pouvaient faire de ce type d'oeuvres, comment ils pouvaient partager les frais avec d'autres établissements, créant ainsi un réseau — particulièrement en Europe, où on s'intéressait à ce genre d'oeuvres davantage qu'en Amérique.

En 1977, Gordon et moi sommes allés à Kassel, en Allemagne, pour Documenta. Gordon réalisait *Jacob's Ladder*, et moi je travaillais avec quelques performeurs. J'étais arrivée environ une semaine après Gordon et j'ai été ravie de connaître son nouvel ami, le sculpteur japonais Haraguchi, avec lequel Gordon avait partagé de nombreuses aventures avant mon arrivée. Au dîner, Gordon s'est mis à parler, et à parler — de son oeuvre, et de tout et de rien. Haraguchi, en verve lui aussi, n'a pas cessé non plus de converser — et en japonais. Au bout d'un certain temps, je me suis rendue compte que ni l'un ni l'autre n'avait la moindre idée de ce que son camarade racontait, mais qu'à cela ne tienne! Quand l'interprète de Haraguchi est enfin arrivé du Japon, j'ai pu à mon tour me lier d'amitié avec ce merveilleux artiste.

A l'origine, *Jacob's Ladder* devait être une cabane en filet suspendue entre des cheminées industrielles. Malheureusement, les négociations entre les organisateurs de Documenta et les divers propriétaires d'usines à cheminées multiples n'ont pas abouti. Gordon doit avoir soumis 50 propositions pour différentes structures utilisant des filets. Même si le projet était radicalement compromis, on a finalement conclu une entente avec une usine qui avait une seule cheminée. Nous avons ensuite passé quelque jours et quelques nuits enfermés dans une salle de conférences d'hôtel entièrement remplie de filets de corde. Nous en avons fait un tube qui formerait une sorte d'échelle ou d'escalier montant vers le ciel. C'était une façon d'occuper un espace autrement impossible à occuper. Il était si dangereux d'installer tout ce gréement que j'en avais des sueurs froides rien que d'y penser. Je n'ai pas été capable de regarder Gordon suspendre le filet à la cheminée, mais, une fois tout installé, j'ai eu plaisir à y grimper et à découvrir la vue.

Gordon a aussi présenté d'innombrables propositions pour son projet d'Anvers, plus tard en 1977 [*Office Baroque*]. Heureusement, Florent Bex, le visionnaire directeur de l'I.C.C., qui parrainait l'oeuvre, a été à la fois persuasif et persévérant. Au départ, le Conseil municipal d'Anvers ayant donné son aval au projet, Gordon avait marqué la façade du bâtiment. Lorsqu'il a commencé à découper, de très importants personnages l'ont convaincu que cela ne serait pas acceptable. Grâce à l'intervention de Florent Bex, on lui a permis de s'attaquer à l'intérieur.

Un soir, je venais aider Gordon à marquer les planchers et les murs là où il devait effectuer ses découpages. Soudain, nous nous retrouvons entourés par une armée de policiers qui nous visent avec des revolvers. Nous levons les mains en l'air et Gordon me dit de ne pas m'inquiéter, que ce n'est qu'une autre sottise de bureaucrates. Pendant qu'on nous emmenait au poste dans un panier à salade, je n'en revenais pas de tout le mal que la police s'était donnée pour grimper sur des échelles et s'introduire par les fenêtres. Florent Bex est venu et nous a fait mettre en liberté provisoire au beau milieu de la nuit. Il nous a expliqué ce qui se passait. L'édifice, qui était abandonné depuis des années, était un célèbre lieu de rendez-vous galants et un refuge de «hippies». La police avait tout bonnement fait une descente tout à fait habituelle. Une fois le malentendu dissipé, il n'y a plus eu de problèmes. Gordon a finalement pu achever le travail, il a découpé dans la plus grande partie du bâtiment à six niveaux, avec pour seul aide un ami belge.

Pour moi, *Office Baroque* était la plus belle fugue qui soit : lumière, air, temps et sculpture. Il était aussi plutôt excitant de grimper dans une oeuvre de Gordon. Des vues inattendues s'offraient à nos yeux, donnant au spectateur une impression de danger tout en dévoilant les «os» du bâtiment. J'aimais particulièrement les performances qui se déroulaient au hasard dans un lieu entrouvert : passants entraperçus dans la rue ou autres aventuriers de l'art errant dans l'oeuvre — surveillant et surveillés.

Après la mort de Gordon, un grand nombre de ses amis et collègues ont essayé de sauver *Office Baroque*. C'est le dernier de ses découpages de bâtiments à avoir survécu. Ils ont offert de faire don d'une de leurs propres oeuvres pour la création d'un musée qui incorporerait *Office Baroque*. L'État belge aurait à fournir le terrain et à entretenir le bâtiment. Malheureusement, ce projet a été victime d'une administration à double bureaucratie, une française et une flamande. *Office Baroque* a été démoli en 1980, deux ans après la mort de Gordon.

Circus ou The Caribbean Orange, 1978

Museum of Contemporary Art, Chicago

Dans le cadre des nombreuses demandes qu'il fit au milieu des années soixante-dix à des musées, des municipalités, des organismes et à différentes personnes, Gordon Matta-Clark prit contact en 1975 avec le Museum of Contemporary Art de Chicago, dans le but de réaliser avec leur soutien un projet quelque part dans la ville. Chicago l'attirait, non seulement à cause de sa place dans l'histoire de l'architecture, mais aussi, comme il le disait, parce qu'il s'intéressait aux taudis et à l'histoire de la rénovation urbaine dans cette ville. Ce projet n'a pas abouti, mais trois ans plus tard, lorsqu'une maison de trois étages fut sur le point d'être rénovée pour être incorporée au bâtiment même du musée, Matta-Clark fut invité à y exécuter une oeuvre. Il avait d'abord songé à créer des configurations en X de galeries entourées de filets, le long d'une structure faite de poteaux rigides à compression et de cables d'acier, le tout devant soit être attaché au mur adjacent au musée, soit s'étirer depuis ce dernier jusqu'au sol. Ce plan, qui n'est pas sans rappeler *Jacob's Ladder* (1977), fut abandonné. L'artiste décida plutôt de créer des découpages circulaires, dans le sillage de *Day's End* (1975), *Conical Intersect* (1975) et *Office Baroque* (1977). Comme la façade devait être conservée suite aux rénovations, il n'était pas question d'y toucher et *Circus*, tout comme *Office Baroque*, est une pièce purement intérieure utilisant des éléments fixes (dans ce cas-ci, le cercle) avec des résultats divers selon les différents niveaux.

Dans une vue en coupe du bâtiment dans le sens de la largeur, Matta-Clark a dessiné une diagonale inscrite du plancher du sous-sol jusqu'au toit. Le long de cet axe, il a dessiné trois cercles représentant trois sphères de vingt pieds de diamètre chacune (c'est-à-dire toute la largeur du bâtiment). Celles-ci devaient être découpées, et, de bas en haut, elles s'ouvraient de plus en plus. Comme dans *Office Baroque*, les formes devenaient plus complexes du fait des superpositions et des chevauchements qui se produisaient dans les minuscules pièces de cette maison. Le titre fait à la fois référence aux trois pistes d'un cirque (dans cette oeuvre, l'artiste et les visiteurs étaient tous des acteurs) et au pelage d'une orange par un découpage en spirale (il éliminait l'une après l'autre les couches du vieux bâtiment). Au moment du découpage, Tina Girouard, sa collègue du groupe Anarchitecture, se trouvait au Museum of Contemporary Art pour y exécuter une performance. Ayant déjà travaillé avec lui lors de la performance d'*Open House* (1972), elle décida avec enthousiasme de créer *Spread* dans l'espace qu'il créait, se servant d'accessoires qui faisaient référence au découpage, et le mit en scène dans la grande fenêtre de la façade, devant un public installé sur le trottoir. *Circus* ou *The Caribbean Orange* était la première oeuvre de Matta-Clark parrainée par un musée; la première où le public pouvait profiter de visites conduites par les gardiens du musée; la première où le bâtiment ne fut pas démoli par la suite, bien qu'il fût rénové; et la dernière qu'il acheva avant sa mort en août de la même année.

Judith Russi Kirshner, professeur, critique, ancien conservateur du Museum of Contemporary Art, Chicago

Le Museum of Contemporary Art s'était porté acquéreur du bâtiment voisin, une maison qui devait être aménagée dans le cadre de notre agrandissement. Nous cherchions des façons d'utiliser l'espace. Or, l'oeuvre de Gordon avait déjà fait parler d'elle. Je suis allée voir Jene Highstein, et c'est par son intermédiaire que j'ai rencontré Gordon Matta-Clark, cet artiste qui faisait des choses si extraordinaires.

Du point de vue de la conservation, nous pensions qu'il serait formidable que Gordon réalise une de ses pièces dans cette maison avant qu'elle soit rénovée, mais Alene Valkanas, qui s'occupait des relations publiques et des programmes, et moi-même croyions que la pilule pourrait être difficile à avaler. Le comité des expositions a accepté la proposition, qui a en outre reçu l'appui de notre conseil et de Lewis Manilow, qui en était à l'époque le président.

Nous avons invité Gordon à venir voir la maison. C'était la première fois qu'un musée américain lui passait commande d'une pièce. Il a fait quelques cartons et a convenu qu'il ne ferait rien pouvant endommager la charpente du bâtiment — il savait que celui-ci serait transformé en musée une fois son oeuvre achevée. Contrairement à ce qui avait été la norme jusque-là pour Gordon, ce bâtiment-là ne serait pas démoli. Un autre problème consistait à obtenir les assurances nécessaires pour qu'il puisse travailler dans le bâtiment et que le public puisse ensuite visiter celui-ci.

Il a travaillé en étroite collaboration avec les architectes chargé de la rénovation, Larry Booth et son assistant, Bill James, pour prévoir les découpages de *Circus* ou *The Caribbean Orange* [1978]. L'oeuvre terminée semblait être un mélange de Piranèse et d'Alice au pays des merveilles. La façon dont nous avons réussi à faire circuler les gens dans ce bâtiment sillonné de tranchées était étonnante. Il semblait presque impossible de faire voir cette oeuvre, et pourtant elle a été très accessible. Phil Berkman, chef de la sécurité et artiste lui-même, a organisé un système par lequel nos gardiens (dont un bon nombre étaient également des artistes) conduiraient de petits groupes dans tout le bâtiment, les guidant sur les trois niveaux et leur faisant même sauter les fentes en allant d'une pièce à l'autre. Ça a été extraordinaire. Les gardiens ont beaucoup aimé ce travail, et personne n'a été blessé, pas même Lawrence Weiner — qui a pourtant réussi à tomber.

Pour moi, *The Caribbean Orange* s'inscrivait dans une tradition consistant à se servir du bâtiment même du musée pour créer une oeuvre. D'abord, en 1969, Christo avait emballé le musée (sa première oeuvre de ce genre aux États-Unis). Il y avait eu aussi *Ray Gun Museum*, d'Oldenburg, avec sa façade en souris géométrique. La pièce de Gordon était en un sens la «première pelletée de terre» du nouvel édifice, et nous avons continué dans cette voie, puisque, pour l'inauguration, Michael Asher a créé une installation où il faisait venir l'«extérieur» à l'intérieur en réinstallant sur les murs intérieurs divers panneaux du revêtement d'aluminium qui recouvrait l'extérieur du bâtiment. Les deux artistes ont renversé le cours de l'évolution du musée, et, paradoxalement, les deux oeuvres sont maintenant «invisibles», «en réserve». Et bien que les découpages aient été comblés et que le bâtiment ait été complètement transformé, les idées et la force de l'oeuvre de Gordon n'ont pas été effacées de l'édifice, ni de notre mémoire.

Tina Girouard, artiste

Le groupe «Anarchitecture» avait une dizaine de membres — Laurie Anderson, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernie Kirschenbaum, Dicky Landry, Richard Nonas, Gordon, moi-même, et d'autres de temps à autre. Nous nous réunissions dans des restaurants et des cafés pour discuter de nos idées. Puis nous avons officialisé un peu tout cela : nous nous sommes réunis à peu près toutes les semaines, pendant deux ans, habituellement chez Richard Nonas, mais nous allions d'un atelier à l'autre.

Chacun avait ses propres domaines d'intérêt. Moi, c'était l'échelle psychologique en architecture. Par exemple, quelle que soit la dimension d'une maison, la cuisine est toujours le puits d'énergie. Richard et Jene s'intéressaient aux croisements — carrefours, halls. Leur intérêt pour les entrées de bâtiments m'a influencée — ceux qui voulaient arrêter des gens qui ne font que passer. Dicky et Suzie se préoccupaient d'acoustique. Suzie enseignait l'éveil sensoriel, et les deux essayaient de déterminer le son fondamental que produit toute pièce.

Nous avons établi que ce que nous faisions n'aboutirait à rien de concret. Même lorsque le groupe Anarchitecture a tenu une exposition au 112 Greene Street, tout était anonyme. Nous avions standardisé les dimensions et nous avions tout présenté sous forme de photos — même s'il s'agissait de dessins. Nous avions également une liste de 50 façons de prononcer et d'épeler le mot Anarchitecture — l'une d'entre elles, je me souviens, était «anarcticvector».

Les réunions étaient des exercices psychiques — de l'aérobique mental. Nous parlions toujours essentiellement de nos propres oeuvres. C'est devant le groupe que j'ai fait part de ma décision de faire des performances devant les hôtels de ville et dans les halls d'entrée d'édifices. Gordon avait fait de même pour *Fake Estate* [1973], lorsqu'il avait décidé d'acheter tous ces petits bouts de terrain, véritables fentes sur le trottoir. Il prévoyait d'en faire une «pièce» — avec les documents, les papiers d'impôt, et tout. La «pièce» concernait la propriété de toutes les bandes de terrain. Pensez que le restaurant Food [1971] en a été un résultat, et que quatre des cinq propriétaires étaient des membres du groupe (Gordon, Carol, Suzie et moi-même, plus Rachel Lew).

Gordon et moi avons collaboré pour quelques oeuvres. La dernière fois, c'était à Chicago, peu avant sa maladie. J'étais là comme artiste résidant, et je devais faire une performance. Lui, il venait réaliser *Circus* ou *The Caribbean Orange* [1978]. En arrivant au Museum of Contemporary Art, j'ai constaté que c'était trop «propre», que c'était vide et que ça ne marcherait pas. Je savais que Gordon était à Chicago, mais je croyais qu'il ne travaillait pas au musée même. Quand j'ai demandé où il se trouvait, on m'a dit qu'il était juste à côté en train de travailler. Nous y sommes allés tout de suite.

Il y avait une grande fenêtre panoramique dans la maison qu'il était en train de découper. Trois gars de Louisiane, qui sortaient tout juste de l'école de l'Art Institute of Chicago, nous ont aidés tous les deux. À cinq — plus les autres ouvriers de Gordon — , nous avons fait sa pièce et la mienne.

Spread a eu lieu dans la fenêtre, devant un public installé dans la rue. Pour la scène, nous avons construit une boîte derrière la façade en verre épais. Le plafond de la scène était orné du découpage de Gordon, un arc qui traversait toute la maison. Le jour de la performance, nous sommes passés par une ouverture pratiquée dans le toit. *Spread* faisait référence à tout ça. Les matériaux entraient par la fente du toit. Les hommes ont fait la danse de la scie — des scies à main — , ce qui faisait référence au découpage du bâtiment, et il y a eu des scies musicales. Après avoir utilisé les matériaux, on les a suspendus au plafond par couches. Vingt et une personnes ont participé à la performance — certaines sur scène, d'autres en haut, qui tendaient les accessoires ou qui chantaient à travers la «crevasse» de Gordon.

C'était très violent, mais il y a eu aussi des moments paisibles. Parmi les douze «scènes», il y a eu une danse des gardiens. Quatre gardiens, en uniforme du musée, ont fait les policiers avec une tronçonneuse — une idée de Gordon. Ils ont pris des mannequins, des parties de mannequins, et ils ont enlevé leurs uniformes pour les en revêtir. La performance s'est terminée par une bataille à la farine — tout le monde avait les costumes que Gordon avait utilisés pour faire sa pièce — des combinaisons et des masques à gaz. Le public était dehors, et, soudain, une tempête de neige s'est levée. La farine et la neige tombaient ensemble par le fente du toit. Au bout du compte, on a eu tout un mélange — scies, tissus, gardiens et neige. Tout cela est resté en place pendant deux semaines, pendant qu'on découpait la sphère du *Circus* de Gordon.

Untitled Cutting, 1978

Düsseldorf (R.F.A.)

Il s'agit d'une oeuvre qui n'a jamais été réalisée et qui, au moment de la mort de Matta-Clark, n'en était qu'à l'état d'étude préliminaire. Celui-ci projetait de faire des découpages dans des bâtiments qui avaient appartenu à une aciérie et qui devaient être rasés pour faire place à un nouveau quartier résidentiel. L'agent de Matta-Clark en Allemagne, Alfred Schmela, avait obtenu l'autorisation du propriétaire, M. Hermann. Après avoir découpé plusieurs sections du toit de l'usine, Matta-Clark avait l'intention de les transporter telles quelles, sur un camion à plate-forme, jusqu'au jardin de sculptures de Schmela. Le voyage devait être lui-même une performance, une parade anarchitecturale, selon sa propre expression, à travers les rues de Düsseldorf.

Untitled Cutting, 1978

The Museum of Modern Art, New York

Au printemps de 1978, The Museum of Modern Art invita Matta-Clark à présenter un projet de découpage dans la façade de l'édifice Philip Johnson, qui avait été construit en 1964 sur la West 53rd Street et qui devait être démoli pour permettre l'agrandissement du musée (finalement, l'édifice fut laissé intact). Faisant référence aux Rockefeller, qui accordaient depuis longtemps leur patronage au MOMA, ce projet non réalisé évoquait une autre grande famille de mécènes, les Médicis, célèbres figures de la Florence de la Renaissance, par leurs armoiries, qui en constituaient le principal motif et dont les tourteaux étaient figurés par des sphères découpées; des plans alternés étaient composés de 4 à 7 formes circulaires obtenues non seulement en découpant des sphères dans le verre et l'acier de la façade, mais aussi en enlevant des morceaux, ovales, circulaires ou partiellement circulaires, de la façade, sauf dans le cas des plus petits cercles à l'intérieur. Les tourteaux se trouvaient ainsi reproduits par l'utilisation d'un espace positif (intact) au lieu d'un espace négatif (vide).

Untitled Cutting, 1978

À l'angle de la 54e Rue et de la 8e Avenue, New York

Au cours de l'année 1977-1978, Alanna Heiss fit des démarches pour obtenir l'autorisation d'utiliser un groupe de trois bâtiments de la 8e Avenue afin d'y abriter des installations qui devaient être exposées pendant deux ou trois ans. Matta-Clark, qui devait participer à ce projet baptisé «Twentieth-Century Ruins», travailla également en étroite collaboration avec Heiss à l'élaboration de ses grandes lignes, lui apportant un solide appui, comme ce fut souvent le cas pour les expositions si singulières de cette artiste depuis leur première association lors du «Brooklin Bridge Event» (voir *Jacks*, 1971).

N'ayant pu réaliser son projet initial pour *Office Baroque* (1977) — le découpage d'un angle de façade — , il espérait exécuter une oeuvre du même genre avec le bâtiment qui formait angle; son projet, à base de cercles et de sphères, intégrait également certains des aspects formels d'un découpage qu'il venait de terminer, *Circus* (1978). Au début de l'été 1978, Matta-Clark proposa un découpage consistant en une sphère partielle, découpée dans la façade et le toit, qui laissaient voir à l'intérieur une sphère complète découpée sur trois étages, et qui pourraient paraître flotter à travers la cavité ainsi créée.

Cela aurait également permis pour la première fois à Matta-Clark, comme Heiss s'en rendait effectivement compte, d'exposer publiquement, et assez longtemps, une de ses oeuvres importantes. Sa maladie rendait encore plus urgente la réalisation de ce projet, mais bien que Gordon eût achevé les dessins et que le projet eût été approuvé et les subventions accordées, diverses circonstances et la vente des édifices l'empêchèrent d'avoir accès à ces derniers.

Alanna Heiss, directrice de l'Institute for Art and Urban Resources, New York

En 1971, on m'a offert de coordonner le Brooklin Bridge Festival — c'était, si je me rappelle bien, le 88e anniversaire du pont — le plus important jusqu'au 100e qui a été célébré l'an dernier. À l'époque, j'étais directrice des programmes à la Municipal Art Society et nous avions organisé toutes sortes d'activités; des lectures de poésie, des concerts de groupes rock au City Hall Park et une reconstitution de la cérémonie d'inauguration du pont. En retour, on m'a autorisée à organiser une exposition d'art. Puisque nous avions obtenu tous les permis nécessaires pour travailler sur le pont, j'ai pensé qu'il fallait faire quelque chose dessous. En fait, je voulais travailler sur la pile, sous le pont, autour des pylônes, et dans la série d'espaces en dessous.

Je voulais du théâtre, et les Mabou Mines sont venus; il y a eu un concert de Philip Glass, et son groupe s'est produit. Je suis d'abord allée chez Gordon pour lui demander une oeuvre. C'était ma première exposition d'art — et Gordon et moi avons commencé à l'organiser dans son appartement avec son rolodex. Richard Nonas ne nous a ménagé ni son appui ni ses conseils. Richard était la voix de la raison et Gordon celle de la déraison. Lutze Froese, artiste allemande de renom, dotée d'un bel enthousiasme et d'un grand sens de l'humour, organisait diverses activités dans le Lower East Side. Elle m'a ammenée chez Gordon. Ça a été le début d'une amitié qui allait durer jusqu'à sa mort. Ma spécialité en art contemporain est tellement indissociable de ce qu'il faisait que je me sens terriblement abandonnée lorsque je parle de lui. Mais j'aimerais joindre mon témoignage à celui des autres.

Gordon était un enfant terrible de l'art. Jamais un amant mais plus qu'un ami. Quelque chose entre un familier — à la manière dont les animaux occupent une place et ont des comportements qui sont importants pour vous — et un mentor. Il était à la fois sage et irresponsable — particulièrement avec les projets des autres. Lui-même était très organisé.

Nous avons eu de gros problèmes avec le site du «Brooklin Bridge Event». La compagnie Colonial Cement, qui gardait des camions sous la pile du pont, ne trouvait pas du tout de son goût d'avoir une bande de phénomènes autour. Mais ils avaient des gardes de sécurité nuit et jour, et j'ai réussi à les persuader de me donner cent dollars pour l'exposition, ce qui portait notre budget à quatre cents dollars. Les bandes de jeunes constituaient un autre problème. Ils se sentaient chez eux.

En fait, le permis que nous avions obtenu nous autorisait à faire un film sur les différentes activités qui se dérouleraient sous le pont et pour lesquelles on avait engagé trente-trois acteurs et cinq cents autres personnes. Cela nous couvrait jusqu'à un certain point, mais nous avions constamment des problèmes avec la police et les bandes de jeunes. Certains d'entre eux connaissaient Mark Di Suvero, qui avait déjà travaillé sous le pont, et ça nous a permis de négocier avec eux une paix précaire. Même si nous savions que la sécurité allait nous poser d'énormes problèmes, nous prévoyions présenter l'exposition pendant trois jours. Nous espérions simplement que le tout pourrait rester en place jusqu'à la fin. Gordon a travaillé à réaliser *Jacks* [1971] pendant plusieurs jours, et il est resté jusqu'au dernier soir — celui où Phil a donné son concert en plein air et où lui-même a fait rôtir un cochon. Cela a attiré tous les jeunes et l'atmosphère en a un peu souffert.

Lorsque nous avons ouvert l'entrepôt de Coney Island, Gordon est naturellement venu voir les lieux. C'était surtout un atelier de sculpture — Robert Grosvenor et Nonas y ont fait des pièces et Richard Serra devait y venir, mais Gordon préférait travailler à Coney Island même. Il voulait s'attaquer à un bâtiment tombant en ruine, de préférence un hôtel le long de la promenade. Il m'a dit que si je voulais un jour devenir directrice d'un musée, je devrais prendre en main un des musées de Coney Island, — un de ceux où pour vingt-cinq cents on peut voir un lézard mort — et mettre de l'art là-dedans.

Gordon a réalisé un certain nombre d'oeuvres à The Clocktower. Lorsqu'il a décidé de faire *Clockshower* [1972], il m'a présenté un projet de film. Nous avions beaucoup de problèmes à The Clocktower — particulièrement à cause du chien mort que Dennis Oppenheim avait installé sur un orgue électronique. C'était un édifice public, nous avions choqué beaucoup de gens et il n'était pas question de nous laisser nous installer sur le toit.

Gordon a finalement obtenu un permis pour filmer et s'est planté tout nu devant l'horloge. Des gens filmaient la performance à partir d'un hélicoptère. Nous avions un permis pour filmer un suspense, pas un homme nu en train de se savonner. Les employés de bureau ont porté plainte et ont appelé la police. J'ai dû bien sûr tout nier.

Pour se faire pardonner les problèmes causés par *Clockshower*, Gordon a obtenu qu'une revue allemande du genre *Playboy* fasse un article sur les «bunnies» allemandes sur les lieux. Gordon était certain que nous pourrions obtenir une subvention de cinq cents dollars pour The Clocktower et que nous n'aurions aucune plainte des employés de bureau. Et il a eu raison.

Pour l'exposition «Artists Make Toys» à The Clocktower, il a construit une curieuse pièce géométrique sur roulettes [*Untitled Installation*, 1975]. Il a conçu un cube qui pouvait rouler et l'a installé dans le hall, dans les galeries inférieures — là où il fallait passer pour se rendre à l'étage supérieur. Mais au lieu de faire un cube industriel dans le style de Tony Smith, Gordon a reproduit les irrégularités du lieu. Il était convaincu d'avoir réalisé un casse-tête en trois dimensions, qui pouvait être déplacé autour de la pièce, même si c'était tout à fait impossible et qu'en fait la pièce bloquait le passage vers l'escalier. Cela ne lui ressemblait pas de remplir un espace au lieu de le découper. C'est selon moi l'une des choses les plus extraordinaires qu'il ait réalisées, et à part la benne [*Open House*, 1972] il a réalisé très peu d'oeuvres «construites». (Je pense aussi que la benne est l'un des plus brillants projets immobiliers jamais conçus.)

Avant de venir à New York, j'avais passé quatre ans en Angleterre à la fin des années soixante. Comme Gordon n'avait aucun accent, je ne me rendais pas compte à quel point il était européen. Il parlait français comme quelqu'un du cru et il était parfaitement familier de tout un mode de vie que j'ai beaucoup appris à connaître au cours des dix dernières années. Mais à l'époque où je l'ai rencontré, Gordon m'est apparu comme quelqu'un de très américain, sorti tout droit de «The Little Rascals», et pas du tout comme un personnage de roman anglais ou de conte français. Je me rend compte aujourd'hui, à cause de tout ce que j'ignorais de lui à l'époque, que souvent je n'ai pas compris ce qu'il essayait vraiment de faire : comment il mariait ses connaissances en histoire et en architecture et celles, complexes, qui lui venaient de son enfance. Je n'ai commencé à me rendre compte de tout cela que lorsque j'ai passé quelque temps avec lui à Paris.

Gordon aimait les belles femmes — et très souvent les belles femmes avec de gros chiens. Si en plus elles aimaient dépenser de l'argent et voyager, c'était le paradis. Il y a eu quelques femmes extraordinaires dans sa vie. Il adorait fréquenter des gens au passé un peu compliqué — peut-être à cause de son propre passé. Il aimait les familles multiples et les situations tarabiscotées. Sa fascination pour les belles femmes et les gros chiens s'étendait aux pièces d'habitation : des cuisines et des salles de bains extraordinaires — tout ce qui se rapportait à la nourriture et au sexe.

Ce n'était pas un entrepreneur désintéressé. Il adorait faire des investissements, trouver des endroits, acheter des propriétés. De la rue Chrystie à la 20e Rue en passant par la rue Wooster et la rue Crosby, toutes de belles réussites immobilières [voir *Fake Estate*, 1973]. Food [1971] était essentiellement un endroit où il pouvait nicher. Il aimait les dîners — il aimait les servir, et il aimait jouer avec l'espace. Beaucoup d'histoires apocryphes sont nées à Food. Il m'a un jour parlé d'un dîner de sculpteurs — pour des sculpteurs et par des sculpteurs. Les ustensiles étaient remplacés par des tournevis, des marteaux et des ciseaux. Je ne sais pas si ce dîner a vraiment eu lieu. Il ne correspondait pas du tout à l'idée qu'on se faisait d'un artiste à New York dans les années soixante-dix. Il était davantage la personnification de l'artiste des années soixante-dix — le chef de file des années soixante-dix. Une sorte de Diaghilev. Il ne pouvait pas se limiter à un moyen d'expression unique.

Il a découpé P.S. 1 [*Doors Through and Through*, 1976] dans des conditions idéales. D'abord, il n'avait pas à se tracasser, puisque je pouvais faire ce que je voulais du bâtiment. Je n'avais pas besoin d'expliquer qu'il était à qui que ce soit. Comme le bâtiment était déjà en cours de rénovation, je n'avais pas besoin de présenter aux ouvriers une justification des démolitions. En fait, cette oeuvre de Gordon a été sa plus publique et sa plus conventionnelle : il a scié un escalier qui était déjà là. Il est tout simplement arrivé avec ses scies à ruban et s'est mis à découper. Jusque-là, il avait été un complice. Cela peut sembler curieux à dire, mais dans ces circonstances je lui faisais confiance. Dans la majorité des cas, il aurait été insensé de lui faire confiance, et de toute façon il n'aurait pas aimé ça. Mais lorsqu'il s'est agi d'inaugurer P.S. 1 avec 100 artistes, dont beaucoup m'étaient inconnus, je savais que je pouvais me fier à lui. Le découpage de l'escalier, ça a été du gâteau pour

Gordon — tout à fait comme de couper un morceau de gâteau.

Les derniers projets auxquels nous avons travaillé s'intitulaient *Museum of the Night* ou *Twentieth-Century Ruins* [1978]. Nous intervertissions constamment les titres. *Museum of the Night* devait être une vitrine sur la 42e Rue — un musée d'art minimal. Un musée rince-l'oeil : il suffisait de regarder pour se rincer l'oeil. Ça n'intéressait pas du tout Gordon. Mais il aimait l'endroit et nous sommes allés souvent à Times Square pour discuter du projet. Ce qu'il voulait réellement entreprendre, c'était ce qu'il appelait une «véritable rénovation de bâtiment». Il voulait s'installer dans un immeuble désaffecté, y faire quelque chose, et laisser les choses en place pendant deux ou trois ans. Nous avons trouvé un bâtiment sur la 54e Rue, en face du Studio 54. Nous pensions que nous aurions constamment des spectateurs. Quatre ou cinq artistes devaient travailler à *Twentieth-Century Ruins*. Nous avions à notre disposition quelques bâtiments et une gargote. Nous voulions confier le petit restaurant à George Segal. Gordon voulait également découper un cône dans le restaurant. Il a fait plusieurs dessins préparatoires. Pendant qu'il jonglait avec ce projet, il en réalisait divers autres en Europe. Pendant ses absences, j'allais aux réunions du comité d'urbanisme du quartier. Comme si j'étais à une réunion des Alcooliques anonymes, je me levais, je témoignais et j'expliquais tout ce qu'un projet comme celui-ci pouvait nous apporter. Le comité d'urbanisme a donné son approbation; nous avons obtenu les autres autorisations nécessaires de la ville, et aussi l'argent. Puis Gordon est revenu et a appris qu'il souffrait d'un cancer. Nous avons mis le projet en veilleuse pendant un certain temps. Mais ce projet lui tenait énormément à coeur, et Gordon pensait pouvoir le réaliser même s'il était malade. Nous avons essayé d'obtenir de nouveau l'autorisation d'utiliser les bâtiments, mais sans succès. Il y a maintenant des appartements chics là où devait être réalisé *Twentieth-Century Ruins*.

Dessins

Gordon Matta-Clark a fait des dessins tout au long de sa carrière. Qu'il s'agisse de croquis pour des projets architecturaux, de visions fantastiques, ou d'oeuvres d'art à part entière, ils constituent une part importante et considérable de son oeuvre. À la première série, exécutée en majeure partie entre 1971 et 1973, appartiennent les dessins inspirés par des arbres. Les tout premiers semblent décrire des transformations alchimiques de matière organique en des formes inusitées ainsi que des abris et même des habitations créés à partir de la structure des arbres. Ces oeuvres, qui sont peut-être l'expression de ses préoccupations écologiques, de son inquiétude devant la nécessité de loger une population croissante sur une planète où l'espace est de plus en plus restreint, ou de son désir d'un retour à une société plus agraire et plus communautaire — des questions tout à fait d'actualité —, trouvent leurs parallèles dans certains de ses projets de l'époque tel *Tree Dance* (1971). Ces représentations imaginaires d'arbres firent bientôt place à des dessins aux formes plus dynamiques, où branches, troncs et feuilles explosaient en taches de couleurs indépendantes auxquelles était imprimé un mouvement fait de tourbillons et de spirales (cat. nos 116-119, 121, 122, 129).

C'est dans ces derniers dessins d'arbres et principalement dans les dessins qui suivirent, où règne une énergie pure (cat. nos 120, 123-127, 130-132-133, 135,137) que se manifeste le plus chez Matta-Clark l'influence de l'écriture automatique du surréalisme. Par des flèches et des traits, il exprime le mouvement dans l'espace, comparant ces motifs à des chorégraphies. Lorsqu'ils sont réunis en groupes denses et compacts, perpendiculairement les uns aux autres, ils évoquent des rues et des intersections, des chemins où le mouvement s'épanouit dans l'espace (cat. nos 125, 128, 130, 131, 133, 138). Quelques dessins connexes (cat. nos 127, 136) ressemblent à des formes trapézoïdales naissant au milieu de lignes et de flèches flottantes, dont la configuration et la position dans l'espace sont nettement inspirées des plans de couleur flottants que Roberto Matta utilisait dans sa peinture. En plus de ces dessins, Matta-Clark remplit de nombreux carnets portant chacun sur des variations ou des études improvisées de lignes et de points d'énergie dans l'espace.

En 1973, le style de Matta-Clark se transforma radicalement, et à partir de cette époque l'artiste ne fit plus que rarement de véritables dessins au trait sur papier. À Milan d'abord, puis à Gênes la même année, il explora les possibilités du «découpage» en tant que technique de dessin, formule par laquelle la configuration est indiquée par extraction plutôt que par l'ajout de traits.

Nés de ses découpages dans des murs de maçonnerie (voir *Infraform*, 1973 et *A W-Hole House*, 1973), ces dessins n'étaient, tout au début, que de simples motifs grossièrement découpés dans du carton ou du papier épais (cat. nos 139-141); il intitula certains d'entre eux *Infraform* d'après l'oeuvre qui lui avait inspiré cette technique. Puis, lorsqu'il utilisa des piles ou des blocs de papiers, les motifs se chevauchant et les formes enlevées entre les entailles devinrent plus complexes (cat. nos 142-154, 164). Bien qu'il ne s'agisse pas de dessins en soi pour des «découpages» architecturaux particuliers, leur conception et leur méthode d'exécution sont similaires à celles de ces projets. En fait, lorsqu'ils furent présentés pour la première fois aux Etats-Unis en 1974, à la John Gibson Gallery, certains de ces dessins étaient exposés dans des boîtes à même le plancher, accompagnés de photos de découpages (entre autres *Infraform* et *Splitting*, 1974) exécutés de façon analogue par l'artiste (cat. nos 154, 155).

En 1975, Gordon Matta-Clark réalisa une série de dessins par découpage qu'il intitula *Hammer and Sycle*, et dont la conception et le titre avaient un contenu politique implicite. Pour une exposition à la Galleriaforma de Gênes, en octobre 1975, il projetait de dessiner une faucille sur des couches de verre ou de plexiglas et de découper un marteau directement dans les murs de la galerie, le rendant visible des deux côtés. Il avait même réalisé l'affiche de l'exposition en rouge avec un marteau et une faucille. (Le marteau et la faucille réapparaîtront l'été suivant dans son projet *Berlin Wall Graffiti*, 1976.) Malheureusement, il ne put exécuter ce découpage mural parce qu'il travaillait alors à *Conical Intersect* (1975), mais il exposa d'autres dessins par découpage — plus tard intitulés *Sycle Drawings* ou *Sycle Cuts* — au cours de la même exposition, qui conserva le titre de «Hammer and Sycle».

Toujours en 1975, Matta-Clark exécuta une série de dessins à la mine de plomb sur papier, intitulés *Accumulation Reduction* (cat. nos 156-163). Le titre signifiait que lorsque ces dessins seraient traduits dans la réalité matérielle par découpage architectural, plus le dessin comporterait de motifs, plus la masse serait réduite, car plus nombreux seraient les éléments retranchés.

Les dessins par découpage, les oeuvres sur papier se rapprochant le plus des oeuvres importantes de Gordon Matta-Clark dans le domaine de la sculpture architecturale, constituent son apport le plus original à l'art du dessin. Son intérêt pour cette technique de dessin ne s'est jamais démenti, et au cours de ses dernières années elle devint son «style» principal.

Richard Nonas, sculpteur

Gordon a pris différentes idées sur l'espace et les a emboîtées les unes dans les autres : il créait des endroits qui ne pouvaient pas exister avant. En découpant des bâtiments, il inventait des lieux qui n'étaient pas — tout en étant — de l'architecture; il détruisait l'espace architectural, et pourtant en même temps il le préservait.

Cet acte romantique et gestuel du découpage n'était pas le plus important dans l'oeuvre de Gordon. Ce qui était, et ce qui est, important, c'est qu'il comprenait littéralement et profondément que l'espace architectural n'existe qu'en fonction de l'espace non architectural. Les découpages, les performances, c'était du théâtre sans conséquence. L'essentiel était, et est encore, le résultat intensément sculptural et spatial. La première fois que j'ai visité *Splitting* [1974], j'étais avec Richard Serra. Ce qui nous a le plus impressionnés, c'était ce pan d'espace, cette fente de lumière, cet espace pas tout à fait vide qui transformait complètement la maison en un objet différent : une sculpture.

Et c'est également ça qu'était le restaurant Food [1971] pour Gordon. Il voulait que ce soit à la fois une sculpture et un restaurant (mais à ce point de vue ça a été un échec). Non pas un restaurant qui serait une sculpture, mais deux choses différentes en même temps. *Fake Estate* [1973] (ces minuscules bandes de terrain qu'il achetait lors des ventes aux enchères de la ville) s'inspire de la même idée. Il était fasciné par leur ambiguïté en tant qu'espace et par leur statut bizarre en tant que terrains.

Gordon retournait l'espace — l'espace intérieur — pour en faire l'espace extérieur. Littéralement. Et il le faisait toujours comme s'il s'agissait d'une sculpture : c'est-à-dire en transformant un lieu en une sorte d'objet.

C'est pourquoi, de toutes les oeuvres qui nous restent de lui, ce sont ses dessins en papier découpé que je préfère (voir Dessins, p. 124-124 et 132 à 137). Ils rendent la sensation d'espace, la puissance du caractère intérieur/extérieur des bâtiments — ce que ne font pas les photos. Elles sont des documents. Elles sont superficielles — de la publicité pour les sculptures. Elles

n'ont rien en commun avec ses oeuvres les meilleures. Ni d'ailleurs les fragments de bâtiments. Ce ne sont que des objets — qui n'évoquent aucun espace. Lorsque Gordon terminait une oeuvre (il savait lorsqu'elle était terminée), il s'arrêtait un instant pour l'admirer, puis il continuait à découper, faisait des essais, expérimentait — et collectionnait des souvenirs. Les morceaux du bâtiment sont ces souvenirs.

C'est ce besoin de continuer, d'expérimenter, de remplir d'espace les idées, qui rendait Gordon unique. C'est là que résidait sa force en tant qu'artiste, car c'était un homme qui traversait l'espace (comme il traversait la vie) en dansant : la hanche en avant, glissant de côté, dansant, dansant toujours avec une obstination et une impatience que nous ne possédons plus — il transformait ainsi son monde — il transformait notre monde de manière que nous, en tant que sculpteurs et amis, nous ne pourrons jamais oublier.

Mary Heilmann, peintre

Je trouvais que Gordon ressemblait à *L'Esclave* de Matisse, et je le taquinais souvent à ce sujet. Il avait une telle force physique, et une sorte d'intrépidité. Il se lançait impétueusement dans tout projet qui lui venait à l'esprit.

Même lorsqu'il dessinait, il travaillait dans un état de frénésie, une expression dure et résolue sur son visage, transpirant et agité d'une sorte de danse diabolique. Il prenait des crayons de couleur, les enfonçait, pesait très fort et griffonnait sans arrêt. J'adorais ces pièces écrites. Il s'adonnait à cette sorte d'écriture automatique d'une façon surnaturelle et mystérieuse. Il enfilait les uns à la suite des autres tout un tas d'idéogrammes — parfois des dessins d'arbres ou de jardins qui rappelaient des projets extérieurs qu'il avait réalisés avant de venir à New York, puis il les associait au hasard, dans ce curieux langage écrit (voir Dessins, p. 124-131). De cette touche d'absurde, et de sa façon rigoureuse de travailler, émergeait la véritable structure.

Lawrence Weiner, artiste

Gordon était béni des dieux; c'est en partie pourquoi sa mort due à un cancer a été tellement scandaleuse. Béni des dieux dans la façon dont il se déplaçait dans ces bâtiments. J'ai vu pas mal de sculptures environnementales et je savais quels étaient les risques. Le plus impressionnant, c'était ses rapports avec ces bâtiments — tellement supérieurs à ceux qu'entretenaient les autres. Il a fait très peu d'erreurs — beaucoup moins que les gens qui rénovent des appartements. Pas seulement du point de vue de la sécurité, mais d'un point de vue métaphorique. Il a adapté les connaissances en histoire de l'art acquises dans sa jeunesse en appréhendant les situations de façon très littérale. Au lieu de verser dans le décoratif ou le baroque, chacun de ses bâtiments devenait objectif. Le contenu du bâtiment était important pour lui et lorsqu'il en retirait des parties, ce n'était pas seulement pour enlever mais pour rendre plus clair. Sa sculpture était comme toutes les sculptures — la sculpture qui consiste essentiellement à enlever ou à ajouter quelque chose. A Chicago, j'ai fait une chute à travers une sculpture de Gordon [*Circus*, 1978].

Je n'ai jamais vu une pièce de Gordon qui n'ait pas fonctionné. Il commençait avec un système, puis il en changeait lorsqu'il travaillait dans un bâtiment. Sa méthode avait certaines affinités avec celle de Daniel Buren. Tous deux voyaient dans les bâtiments une métaphore de la société et des objets à part entière. Cela n'avait rien à voir avec le fait de couvrir un bâtiment de graffiti sans se préoccuper du contenu. Les oeuvres de Gordon comme celles de Buren n'ont eu qu'une durée limitée — mais c'était suffisant.

Tout artiste dont l'art a une orientation sociale est confronté au même dilemme entre temporaire et permanent. Michael Asher y est confronté, et moi aussi. Le même problème existe en architecture. Si on n'entretient pas un édifice de Gaudí, de Mies, ou de qui que ce soit, il n'existe pas. L'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi de travailler avec les mots et d'autres matières, c'est qu'une oeuvre peut être à chaque fois recréée. Le langage est moins limitatif — le rapport à l'objet est toujours plutôt incomplet que complet, en quelque sorte expressionniste. A mesure que la culture se développe, les oeuvres changent, sinon la culture même entre en décadence.

Gordon travaillait avec l'illusion constante de la permanence. Les efforts qu'il a faits pour accepter l'inévitable de l'usure — Robert Smithson a également beaucoup travaillé là-dessus — ont été très importants pour son travail. Il y a une dégringolade quelque part, quoique dans un sens on n'ait jamais pu dire cela du travail de Gordon.

Il aimait beaucoup la photographie. C'était une de ses passions. Ses collages de photos sont directement inspirés des collages agraphés en deux dimensions de John Chamberlain. Et selon moi ceux de Gordon étaient également une protestation contre le fait qu'on utilisait avec arrogance l'architecture comme une icône. Gordon essayait de mettre tout cela sur papier. Mais il fallait que son oeuvre existe concrètement dans la réalité. Une personne instruite peut lire les «plans», lire les photos de Gordon, comme s'il s'agissait de projets architecturaux de Frank Gehry, de Frank Lloyd Wright, ou de Robert Venturi. Mais l'architecture n'est ni une installation, ni un dessin, ni du théâtre. Gordon possédait son architecture sur le bout des doigts.

Keith Sonnier, artiste

J'ai fait la connaissance de Gordon lors d'un dîner chez Robert Smithson. Il m'a plu tout de suite. Sa présence était un véritable soulagement. C'était probablement vers la fin de 1969 ou au début de 1970. Gordon s'intéressait beaucoup à Smithson à l'époque; plus pour ses écrits que pour ses oeuvres, je pense. A ce moment-là, les oeuvres de Smithson étaient très influencées par le minimalisme — des matières remplissant des formes fabriquées par extrusion.

Ma deuxième rencontre avec Gordon a dû avoir lieu chez lui à son appartement de la rue Chrystie. C'était la première fois que j'avais l'occasion de voir de près une oeuvre de Gordon. Il cultivait des moisissures dans de grandes plaques de fer-blanc par terre [*Agar*, 1969-1970]. On aurait dit un laboratoire d'alchimie.

Puis c'est devenu beaucoup plus social. Manger. Des repas. Toutes ces fêtes. De merveilleuses rencontres. Nous étions tous tellement candides et ouverts. Tout ça, c'est terminé maintenant. Peut-être parce qu'à un certain âge, quel que soit le groupe de personnes, tout le monde est réceptif. Nous avons tellement appris les uns des autres. Ce genre de climat ne semble plus exister de nos jours.

À l'époque de Food [1971], nous nous intéressions tous les deux à la nourriture. Je pense que c'était surtout une attitude — le côté tribal, être réuni autour d'un feu et tout ce que cela signifiait. Je l'ai aidé a réaliser certains de ses projets culinaires au restaurant Food. Je pense qu'on peut dire que j'étais un participant actif dans les oeuvres de Gordon. *Open House* [1972] est un autre de ses projets auxquels j'ai travaillé. Je me rappelle avoir passé pas mal de temps dans une benne, et je me souviens aussi que des danseurs s'en sont servi. Beaucoup de ses oeuvres étaient en fait des performances privées pour lui et son public. Nous étions à la fois participants et spectateurs, ce qui donnait à ses oeuvres vie et mouvement.

La benne comportait toutes sortes de pièces intérieures, différents espaces à travers lesquels on pouvait circuler. Cela était très proche de ce que je faisais à ce moment-là, c'est-à-dire travailler à différentes conceptions de différents espaces permettant «le passage des spectateurs». Les oeuvres de Gordon m'obligeaient constamment à rectifier ma façon d'interpréter une situation et à reconsidérer mes responsabilités tant du point de vue de son travail que face au mien. L'existence d'oeuvres de ce calibre permettait aux nôtres d'être comprises plus facilement.

La disposition intérieure des pièces de la benne était plutôt européenne, dadaïste ou surréaliste. Mais utiliser une benne! Si Arman avait pu faire ça. Le dadaïsme ou le surréalisme font encore partie de notre héritage moderne; ce sont les seuls mouvements qui s'appuient sur une définition politique et psychologique, et expriment des phénomènes immédiats et momentanés. On comprend ou on ne comprend pas. On n'y revient pas. Pour nous, l'oeuvre unique devait être vue en un moment unique. La dimension temporelle donnait à l'oeuvre un contexte poétique et un caractère mythique. L'oeuvre de Gordon offrait une solution de rechange à la galerie et au musée — où la situation est devenue tout à fait anarchique. Il avait commencé à ouvrir un nouveau champ d'expérimentation artistique. Il a non seulement joué un grand rôle en révélant de façon conceptuelle ce que pourrait être ce champ, mais il a littéralement *créé* ce champ dans ses espaces convertis.

Les côtés européens de la sensibilité de Gordon étaient extrêmement importants. Les artistes américains étaient encore à vouloir reculer la frontière américaine. L'approche de Gordon était plus humanisée, plus fragmentaire — dépourvue de toute prétention. Il était extraordinairement souple. Il pouvait côtoyer toutes sortes de personnes et jongler avec toutes sortes de données différentes. Il n'était pas écrasé par les fortes personnalités. Il était très différent de Smithson et de Serra. Et pourtant, il a fallu quelqu'un comme Gordon pour passer à travers tout ça et pour les rapprocher les uns des autres.

Il devait à sa sensibilité européenne d'être à l'aise dans son rôle d'artiste — et avec quelle générosité! Je travaillais dans le milieu traditionnel de l'art, dans une galerie reconnue. Remarquez, je ne le savais pas à l'époque. La conversation que nous avons eue sur mes oeuvres a été très importante pour moi. Je créais pour un public restreint, et que je considère maintenant comme une élite, et Gordon était un membre important de ce public.

Smithson et Gordon ont tous deux lancé des idées qui ont été reprises ad nauseam par beaucoup de monde. Mais ces idées n'ont pas encore été entièrement reconnues. Ils ont été des pionniers de beaucoup de ce qui se fait aujourd'hui : entre autres les oeuvres réalisées à l'extérieur, dans la rue, les graffiti. Gordon, grâce à la photographie, sortait les graffiti du métro et les exposait dans une galerie, mais dans un contexte intéressant et particulier, c'est-à-dire dans une galerie dépourvue du caractère sacré des galeries commerciales. C'était une prise de position politique très intéressante. Aujourd'hui, ce genre de graffiti est parfaitement accepté.

L'intention politique s'exprimait de bien des façons. La perversité des matérieux utilisés dans le projet de hangar [*Day's End*, 1975]. Il connaissait parfaitement le pouvoir politique agressif des promoteurs immobiliers. En travaillant avec ces bâtiments, et d'une façon encore plus subtile, en achetant ces petites bandes de terrains entre des bâtiments [*Fake Estate*, 1973], il faisait preuve d'une grande perspicacité face à la situation en général. Cette sorte d'identification avec la sculpture est très importante. On y retrouve le propos et l'envergure de Smithson, mais la manipulation des formes était beaucoup plus importante pour Gordon. Smithson commençait à explorer cette voie et à donner à ses oeuvres un contenu politique.

Gordon était un artiste complexe. Je veux parler de ses valeurs, de son bagage philosophique et historique. Etre un artiste, ce n'était pas d'avoir une galerie et un atelier à SoHo. Il voulait qu'on sache que c'était beaucoup plus que cela. La maison découpée au New Jersey [*Splitting*, 1974] était extraordinaire, tout comme le caractère intimiste de ses dessins, qu'il s'agisse de calligraphie ou de piles de papier à travers lesquels il découpait [voir Dessins, p. 124-137]. Cette pile de papier découpé — c'est un type d'oeuvre d'art tout à fait nouveau, et c'est également un dessin. C'est très riche. Il me manque terriblement!

Joel Shapiro, sculpteur

Je pense que j'ai connu Gordon au 112 Greene Street, à moins que ce soit lors d'une exposition à Vassar organisée par Suzanne Delahanty — il était juché sur une sorte de balançoire et de support en train de travailler à une de ses oeuvres [*Tree Dance*, 1971]. Nous avons fait plus amplement connaissance, lors de fêtes, ici ou là. Nous avons exposé ensemble quelques fois, à la Vassar Gallery, à Documenta. Mais en général, on ne le voyait pas; on nous disait qu'il était là, on nous racontait ce qu'il faisait, les problèmes auxquels il avait dû faire face pour réaliser ses oeuvres. Lui était invisible, perché quelque part.

Le hangar [*Day's End*, 1975] est sans doute l'oeuvre la plus réussie que j'aie vue de lui. C'était un endroit mystérieux et décrépit — énorme — et les découpages étaient de bonnes dimensions. Ça donnait froid dans le dos. Les pièces de Gordon avaient un caractère dramatique — ces bâtiments dont il enlevait des morceaux et de vastes pans. Je me suis demandé, à qui appartient ce bâtiment ? C'était dangereux. J'ai eu l'impression qu'on s'était moqué de moi quand j'ai visité le hangar avec ma fille. Il y avait une espèce de fou tout nu qui se masturbait dans un coin. Mais où était Gordon ?

Pénétrer dans un bâtiment abandonné et le dépecer — franchement je ne sais pas trop ce que j'en pensais. Du côté destructeur, je veux dire. A qui appartenait ce bâtiment ? A quoi servait-il ? Etait-il réellement désaffecté ? Pour ce qui est de l'obstination, du côté délibéré, je ne sais pas. La pièce était dangereuse pour le spectateur. Pourquoi l'a-t-il faite ? C'était spectaculaire. C'était immense; elle avait de l'envergure. Il créait une sorte de limite au-delà de laquelle c'était l'abîme. Ça n'avait rien à voir avec les sculptures du *Land Art* de la même époque. Cette oeuvre avait un caractère urbain, était créée dans une construction existante, délabrée. Il s'en dégageait une impression urbaine, mais aussi de la rage et de la colère, mais je n'ai jamais vraiment abordé la question avec lui.

Les seules oeuvres de Gordon que j'ai vues et qui étaient antérieures au hangar, sont des éléments récupérés dans divers bâtiments, et exposés seuls [voir *Food*, 1971, et *Bronx Floors*, 1972-1973]. J'aimais beaucoup ces éléments. Ils avaient une présence intéressante en tant que sorte d'artefacts architecturaux. Nous travaillions tous les deux sur des maisons — c'était une frontière commune. Tous les deux, nous extrapolions et travaillions avec des niveaux de signification divers mais différents. À mon avis, mon travail était davantage axé sur la psychologie de la mémoire et la perception des symboles, mais je pense que chacun dissimule les véritables raisons pour lesquelles il choisit certaines images. Avec le recul, il me semble que pour Gordon, l'important était surtout de travailler en public, dans un environnement urbain.

J'ai vu des photos de la pièce qu'il a réalisée à Chicago [*Circus* ou *The Caribbean Orange*, 1978], mais je n'ai pas vu l'oeuvre même. Les photos étaient vraiment extraordinaires — tellement disloquées. Dislocation de l'architecture, déplacement, réorganisation, témérité, son oeuvre était tout cela.

Les photos que Gordon a prises de cette oeuvre sont très différentes de celles prises par les artistes du *Land art*. Les photos prises par Michael Heizer et Robert Smithson étaient simples, directes, régulières, les oeuvres y étaient traitées comme des objets. Les photographies de Gordon étaient plus expressives. Je pense que ce que je ressens lorsqu'on photographie mes propres sculptures me permet de comprendre ce qu'il faisait. Quand c'est moi qui photographie, je le fais de l'angle qui traduit le mieux mes intentions. Si c'est quelqu'un d'autre qui photographie, son intérêt est purement documentaire et il choisit l'angle le plus descriptif.

La peur était un thème qui revenait souvent à l'époque. A travers la violence, elle conférait à l'oeuvre son émotion. Par exemple, au 112 Greene Street, Barry LeVa a lancé des couperets dans le mur, et Chris Burden s'est tiré une balle dans le bras. Le hangar était quelque chose d'extrême; il fallait traverser une plate-forme, un petit pont au-dessus du fleuve, là où il avait découpé le plancher. Il fallait constamment faire attention. Comment puis-je sortir d'ici ? Où puis-je aller ? Au lieu de regarder l'ensemble de la pièce, il fallait y aller pas à pas. On était à l'intérieur de quelque chose — un endroit et une expérience. George Trakas s'intégrait parfaitement à cette expérience éprouvante. Il fallait traverser ses ponts. À l'extérieur, il y avait un pont dont Trakas avait dynamité certaines parties.

Le travail de Gordon était indissociable de l'architecture. Découper des édifices en était une part extrêmement importante. Combien de temps ces oeuvres vont-elles durer ? De toute façon ce n'était pas son principal souci. Il essayait dans une certaine mesure de faire connaître ses oeuvres au public, mais pas nécessairement de les conserver. Un des aspects qui me plaisent dans le fait de travailler avec une structure déjà existante, c'est d'essayer de la modifier : l'idée de ne pas faire du permanent, de trouver dans la structure même ce qu'il y a à trouver. Alan Saret travaillait également avec des fragments d'architecture — de larges corniches en cuivre et de grandes colonnes. La pensée d'Alan était pleine de magie; celle de Gordon beaucoup plus concrète.

Jongler avec un point de vue était également très important à l'époque — la volonté d'expérimenter. Aujourd'hui, quand je pense à Gordon, perché là-haut, je me rappelle que j'avais une perche dans mon atelier — une plate-forme où je pouvais monter pour voir mon oeuvre d'en haut, pour y réfléchir, pour avoir sur elle un point de vue différent.

CHRONOLOGIE

1943
L'Italie capitule aux mains des Alliés.
Première exposition entièrement consacrée à Jackson Pollock à la galerie The Art of This Century, à New York.
Le 22 juin, à New York, Anne Clark, l'épouse du peintre surréaliste Roberto Sebastian Matta met au monde des jumeaux. L'un des garçons est prénommé John Sebastian (Batan) et l'autre, Gordon Roberto Echaurren en l'honneur d'un ami de son père, le peintre Gordon Onslow-Ford. Quelques mois après la naissance des jumeaux, Matta et Anne se séparent. Ils finiront par divorcer.

1944
Franklin D. Roosevelt est élu président des États-Unis pour un quatrième mandat.
«Jour J» — Les troupes alliées débarquent en Normandie.
Anna emmène les jumeaux au Chili chez leurs grands-parents paternels.
La Deuxième Guerre mondiale rend les déplacements difficiles et ils ne pourront revenir à New York qu'un an plus tard.

1945
Mort de Roosevelt. Harry S. Truman lui succède.
Les Etats-Unis lancent la première bombe atomique sur Hiroshima.
Fin de la Deuxième Guerre mondiale.

1948
Assassinat du Mahatma Gandhi.
Invention du transistor.
Ouverture de «The Club» où se réunissent les artistes du mouvement expressionniste abstrait.
Anne et les jumeaux vont habiter à Paris. Là-bas on découvre que Gordon est atteint de tuberculose.
Ils s'installent à la campagne jusqu'à ce qu'il soit guéri.
Arshile Gorky se suicide.

1949
Création de la République populaire de Chine sous la direction de Mao Tsé-Toung.
Retour d'Anne et des jumeaux à New York. Ces derniers entrent à l'école primaire.

1950
Les troupes nord-coréennes franchissent le Naktong, déclenchant la guerre de Corée.
Le sénateur Joseph McCarthy accuse le département d'État américain d'être un repaire de communistes.
Anne Clark épouse Hollis Alpert.

1952
Dwight D. Eisenhower est élu président des États-Unis.
Elizabeth II monte sur le trône d'Angleterre.
Les jumeaux entrent en troisième année à l'école Dalton, dans les quartiers chics.

1953
Mort de Joseph Staline. Nikita Khrouchtchev devient premier secrétaire du parti communiste de l'U.R.S.S

1954
Envoi des premières troupes américaines au Viêt-nam.
La Cour Suprême des États-Unis déclare inconstitutionnelle la ségrégation dans les écoles publiques.
Le Sénat vote une motion de blâme contre le sénateur McCarthy.
Exposition «Collage and Object» à l'Institute of Contemporary Arts, à Londres; c'est à ce moment qu'est née l'expression «pop art».

1955
Jonas Salk met au point le vaccin antipoliomyélite.
Mort d'Albert Einstein.
Ouverture de la première exposition Documenta, à Kassel, en R.F.A.
Robert Rauschenberg exécute *Bed*.

1956
Réélection d'Eisenhower.
Khrouchtchev dénonce les crimes de Staline lors du XXe Congrès du parti communiste de l'U.R.S.S.
Mort de Jackson Pollock dans un accident de voiture.

1957
L'U.R.S.S. lance Spoutnik 1.

1958
La Cour Suprême ordonne au Little Rock High School, dans l'Arkansas, d'accueillir les élèves de race noire.
Ouverture du Seagram Building, à New York, des architectes Mies van der Rohe et Philip Johnson.
Christo emballe ses premiers objets.

1959
Fidel Castro prend le pouvoir à Cuba après la chute de Batista.
Fin de la construction du Solomon R. Guggenheim Museum, de l'architecte Frank Lloyd Wright.

1960
John F. Kennedy est élu président des États-Unis.
Création du «nouveau réalisme» par Pierre Restany et Yves Klein.

1961
Érection du mur de Berlin.
L'U.R.S.S. devient le premier pays à envoyer un homme dans l'espace.
Création du Peace Corps.

1962
Les États-Unis bloquent les ports cubains en représailles contre l'installation de missiles soviétiques à Cuba.
Rachel Carson écrit *Silent Spring*, où elle expose les dangers que représentent les pesticides pour l'environnement.
Matta-Clark entre à l'école d'architecture de l'Université d'Ithaca, dans l'État de New York.

1963
Assassinat de Kennedy. Lyndon Johnson lui succède à la présidence des États-Unis.
Betty Friedan publie *The Feminine Mystique*.
Au cours des vacances de Pâques, Matta-Clark et quelques-uns de ses amis sont victimes d'un grave accident de voiture.
Matta-Clark prend une année sabbatique pour étudier la poésie à la Sorbonne, à Paris.

1964
Destitution de Krouchtchev. Alekseï Kossyguine et Leonid Brejnev lui succèdent.
Les Beatles arrivent en Amérique.
Matta-Clark reprend ses études d'architecture à Cornell.

1965
Mort de Winston Churchill.
Assassinat de Malcolm X.
Nam June Paik réalise sa première bande vidéo et proclame que, tout comme le collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile.

1966
Indira Gandhi devient Premier ministre de l'Inde.
Début de la «Révolution culturelle» en Chine.
La ville de New York légalise la reconversion d'anciens entrepôts de marchandises en lieux d'habitation.

1967
L'aviation américaine bombarde Hanoi.
La première transplantation cardiaque dans l'histoire est réalisée en Afrique du Sud.
Assermentation de Thurgood Marshall, qui devient le premier juge noir de la Cour Suprême.
Carl Andre utilise pour la première fois l'expression «post-studio» pour décrire son art.

1968
Richard Nixon est élu président des États-Unis pour un premier mandat.
Assassinats de Martin Luther King Jr et de Robert Kennedy.
Manifestations étudiantes à Paris.
Ouverture de l'exposition «Dada, Surrealism and Their Heritage», organisée par William Rubin, au Museum of Modern Art de New York.
Mort de Marcel Duchamp.
Liza Bear et Willoughby Sharp lancent la revue *Avalanche*.
Paula Cooper ouvre une des premières galeries d'art de SoHo au 98-100 Prince Street.
Matta-Clark obtient son baccalauréat en architecture.

1969
Neil Armstrong est le premier homme à mettre le pied sur la lune.
Golda Meir est élue Premier ministre de l'Etat d'Israël.
Un festival rock se déroule pendant près de trois jours sur une ferme près de Woodstock, dans l'État de New York.
Le Museum of Modern Art fête ses quarante ans.
Création à Londres de The Art and Language Group.
Inauguration de la O.K. Harris Gallery à SoHo.
Création du groupe The Friends of Cast Iron Architecture pour sauver les bâtiments en fonte de SoHo.
L'Université Cornell, à Ithaca, dans l'État de New York, organise l'exposition «Earth Art». Matta-Clark, qui a étudié l'architecture à Cornell, aide Dennis Oppenheim à réaliser les deux projets qu'il veut présenter à l'exposition : *Beebe Lake Ice Cut* et *Gallery Transplant*. Matta-Clark rencontre également d'autres artistes qui participent à l'exposition, dont Robert Smithson.
Matta-Clark quitte Ithaca et s'installe à New York, où il loue un appartement sur Chrystie Street, près du quartier de Bowery.
Représentation à New York de la pièce de Robert Wilson, *The Life and Times of Sigmund Freud*, d'une durée de 12 heures. Matta-Clark fait partie de la distribution.
Holly Solomon ouvre le 98 Greene Street Loft, une galerie alternative à SoHo.
Matta-Clark organise la performance d'ouverture le soir de Noël.

1970
Premier «Earth Day» pour sensibiliser les gens à l'environnement et à l'écologie.
Salvador Allende est élu président du Chili.
L'âge légal pour avoir le droit de vote aux États-Unis passe de 21 à 18 ans.
Quatre étudiants sont tués par des gardes nationaux à la Kent State University, dans l'Ohio.
Le département des affaires culturelles de la ville de New York établit une procédure complexe pour légaliser la reconversion d'entrepôts industriels en ateliers et en appartements pour les artistes.
Le Los Angeles County Museum of Art présente l'exposition «Art and Technology».
Daniel Spoerri s'établit à Düsseldorf et ouvre le Restaurant Spoerri ainsi que la Galerie d'art alimentaire.
Robert Smithson exécute *Spiral Jetty* dans le Grand Lac Salé, en Utah.
Mort à 33 ans, d'Eva Hesse, d'une tumeur au cerveau.
Représentation de *Walking on the Wall* de Trisha Brown au Whitney Museum of American Art, à New York.
En octobre, ouverture du 112 Greene Street. Jeffrey Lew est à la fois propriétaire du bâtiment et directeur de la galerie. La première exposition comprend des oeuvres de Gordon Matta-Clark, qui au cours des quatre années suivantes réalisera là divers projets et participera à plusieurs expositions.

1971
Le *New York Times* publie les dossiers du Pentagone.
L'Assemblée générale des Nations unies vote l'admission de la Chine communiste et retire à Taiwan son statut de membre.
On interdit l'utilisation de l'insecticide DDT.
Création de The Kitchen, rue Mercer, à New York.

Christo commence *Valley Curtain*.
Matta-Clark l'aide à construire les maquettes originales de l'oeuvre.
À cause de problèmes de calculs, la pièce ne sera terminée qu'en 1972.
Alanna Heiss organise le «Brooklin Bridge Event» pour la Municipal Art Society; Matta-Clark y présente *Jacks*.
Matta-Clark déménage sur la 4e Rue mais conserve son appartement de la rue Chrystie comme atelier.
Pour se différencier de son père, Gordon Matta ajoute à son nom le nom de jeune fille de sa mère et se fait appeler Gordon Matta-Clark.
Matta-Clark est invité à la Biennale de Sao Paulo, mais boycotte l'exposition pour protester contre la dictature militaire au Brésil.
Ouverture du restaurant Food à SoHo. Les propriétaires fondateurs sont Matta-Clark, Carole Goodden, Suzanne Harris, Tina Girouard et Rachel Lew. Le restaurant est le théâtre de plusieurs performances d'artistes qui font office de chefs invités.
Matta-Clark et Jeffrey Lew voyagent en Amérique du Sud pendant l'automne.

1972
Richard Nixon est réélu président des États-Unis pour un second mandat.
On découvre qu'on a pénétré par effraction dans l'édifice Watergate, siège national du parti démocrate, à Washington.
Le Congrès vote l'amendement sur l'égalité des droits.
Laszlo Toth mutile la *Pietà* de Michel-Ange avec un marteau. À la Biennale de Venise, cette même année, un groupe d'artistes réclame que lui soit décerné un prix spécial.
L'Institute for Art and Urban Resources ouvre The Clocktower à New York.
Publication de *The De-definition of Art*, de Harold Rosenberg.
Représentation, au Vermont, de la première performance de Laurie Anderson, *Automotive*.
Matta-Clark emménage dans un appartement-atelier, au 155 Wooster Street, à New York.
En mai, Matta-Clark réalise *Open House* entre le 112 et le 98 Greene Street.
Ouverture à Kassel de «Documenta 5», qui a pour thème la remise en question de la réalité. On y présente *Freshkill* de Matta-Clark.
«George Smudge» (alias Gordon Matta-Clark) et ses amis distribuent de l'oxygène, sur Wall Street, à l'heure du midi (*Fresh Air Cart*).

1973
Signature à Paris d'un accord de cessez-le-feu au Viêt-nam.
Les États-Unis mettent fin à la conscription.
Le gouvernement du président Allende au Chili est renversé par un coup d'État militaire.
Démission du vice-président des Etats-Unis, Spiro T. Agnew.
Les pays producteurs de pétrole au Moyen-Orient imposent un embargo qui engendre une «pénurie d'énergie».
Les États-Unis lancent Skylab.
Mort de Pablo Picasso.
Grâce aux efforts du groupe Friends of Cast Iron Architecture, le zonage de SoHo est modifié, faisant de cet ancien quartier industriel un des fleurons de la ville. La construction de gratte-ciel dans le quartier se trouve interdite.
Lucy Lippart publie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*.
Pendant qu'il travaillait à *Amarillo Ramp*, Robert Smithson meurt à 35 ans dans un écrasement d'avion.
Inauguration d'Artists Space au 155 Wooster Street.
La Paula Cooper Gallery déménage au 155 Wooster Street.
En décembre, fermeture du 98 Greene Street Loft.
Harold Rosenberg publie *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*.
Pour *Fake Estate*, Matta-Clark se met à acheter de petites parcelles de terrain, souvent inaccessibles, lors de ventes aux enchères de la ville de New York.
Matta-Clark et son *Graffiti Truck* offrent une «alternative» au Washington Square Art Show.
Matta-Clark se rend en Italie avec Carol Goodden, qui danse avec la Trisha Brown Company. Là-bas, il découpe des bâtiments à Milan et à Gênes (voir *Infraform* et *A W-Hole House*).

1974
Démission de Nixon. Gerald Ford le remplace à la présidence.
Patty Hearst est kidnappée par la Symbionese Liberation Army.
«Kill Lies All» est pulvérisé sur le *Guernica* de Picasso, qui se trouvait alors au Museum of Modern Art de New York.
Inauguration du Hirshhorn Museum et du Sculpture Garden à Washington.
Joseph Beuys passe trois jours dans un appartement de SoHo en compagnie d'un coyote vivant, du *Wall Street Journal*, d'une couverture et d'une houlette de berger. La performance, la première importante de Beuys aux États-Unis, s'intitule *I Like America and America Likes Me*.
Lynda Benglis fait paraître dans le numéro de novembre de la revue *Artforum* une annonce en couleurs double page la représentant avec un godemiché.
En mars, ouverture de l'exposition «Anarchitecture Show» au 112 Greene Street. Cette exposition clôturait une année de rencontres hebdomadaires d'artistes passionnés d'architecture : Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Matta-Clark et Richard Nonas.
Matta-Clark persuade Horace Solomon de lui permettre de découper une maison abandonnée qui lui appartient dans le New Jersey (voir *Splitting*).
Inauguration de l'Artpark à Lewiston, dans l'État de New York. Matta-Clark y présente *Bingo*, un découpage réalisé dans une maison.

1975
Retrait des troupes américaines du Viêt-nam.
Le Cambodge et le Sud Viêt-nam tombent aux mains des communistes.
Mort du général Franco, chef de l'État espagnol.
Le «nuvitisme» jouit d'une popularité éphémère.
À l'insu des autorités, Matta-Clark et un groupe d'amis passent l'été à découper le hangar du quai 52 au-dessus de l'Hudson (*Day's End*). Ils sont finalement découverts au bout de trois mois et un mandat d'arrêt est lancé contre Matta-Clark, qui se réfugie en Europe.
Matta-Clark reçoit commande de *Conical Intersect* pour la neuvième Biennale de Paris.

1976
Les États-Unis célèbrent leur Bicentenaire.
Jimmy Carter est élu président des États-Unis.
L'indice Dow Jones franchit le cap des mille points.
Inauguration de l'exposition sur Toutankhamon à la National Gallery of Art de Washington; l'exposition est présentée dans sept villes et attire plus de neuf millions de visiteurs.
Inauguration du Centre Georges Pompidou à Paris.
Pour rendre hommage au président élu, Jimmy Carter, des artistes, dont Matta-Clark, font don d'une collection de leurs oeuvres au Georgia Museum of Art (voir *Meander*).
L'Institute for Art and Urban Resources ouvre les Project Studios 1 (P.S. 1) à Long Island City, dans l'État de New York. Matta-Clark réalise *Doors Through and Through* pour la première exposition, intitulée «Rooms».
Matta-Clark se rend à Berlin pour participer à «New York – Downtown Manhattan: SoHo.» Il projette de pratiquer un trou dans le mur de Berlin; finalement, il y inscrit des graffiti (voir *Berlin Wall Graffiti*).
Le frère jumeau de Matta-Clark, Batan, se suicide en sautant de la fenêtre de l'appartement-atelier de Matta-Clark.
Matta-Clark quitte le 155 Wooster Street pour le 20 East Street.
Avec *Substrait*, Matta-Clark commence une série de projets explorant l'espace souterrain.

1977
Le président Carter signe le traité du canal de Panama.
Les États-Unis et Cuba échangent des diplomates pour la première fois depuis 16 ans.
Menachem Begin devient Premier ministre d'Israël.
Adolfo Suarez est élu Premier ministre lors des premières élections libres tenues en Espagne en 41 ans.
Ouverture du New Museum à New York.
Ree Morton meurt dans un accident de la circulation.
Matta-Clark reçoit une bourse Guggenheim pour travailler avec des jeunes du Lower East Side de New York (voir *Resource Center*).
Matta-Clark présente *Jacob's Ladder* à «Documenta 6».
Matta-Clark découpe l'intérieur d'un bâtiment désaffecté à Anvers. En l'honneur du 400e anniversaire de la naissance de Rubens, il intitule son projet *Office Baroque*.

1978
Jean Paul II devient le premier pape non italien en 456 ans.
Naissance en Angleterre de Louise Brown, le premier bébé-éprouvette.
Ouverture du nouveau East Building de la National Gallery of Art, consacré à l'art moderne.
Mort de Harold Rosenberg.
En février, Matta-Clark découpe *Circus* ou *The Caribbean Orange* pour le Museum of Contemporary Art, de Chicago.
En juin, Matta-Clark épouse Jane Crawford.
Le 27 août, Gordon Matta-Clark meurt d'un cancer à l'âge de 35 ans.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1972
112 Greene Street, New York,
«**Open House**»
112 Greene Street, New York

1973
Judson Memorial Church, New York,
«**Alternatives**»
Galleriaforma, Genoa,
«**A W-Hole House**»

1974
John Gibson Gallery, New York
Neue Galerie der Stadt, Aachen, R.F.A.,
«**Photoglyph Series**»
ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «**Photoglyph Series**»

1975
Pier 52, New York,
«**Day's Passing – Pier 52**»
Galleriaforma, Genoa,
«**Hammer and Sycle**»
Galleria Salvatore Ala, Milan

1976
Holly Solomon Gallery, New York

1977
Internationaal Cultureel Centrum, Antwerp, «**Gordon Matta-Clark, Office Baroque**»
(catalogue d'exposition)
Galerie Yvon Lambert, Paris,
«**Descending Steps for Batan**»
Galerie Schmela, Düsseldorf, R.F.A.

1978
Museum of Contemporary Art, Chicago, «**Circus or the Caribbean Orange**»
Young Hoffman Gallery, Chicago

1979
Badischer Kunstverein, Karlsruhe, R.F.A., «**Gordon Matta-Clark: Office Baroque und andere Arbeiten**»
Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, R.F.A., «**Gordon Matta-Clark: One For All – All For One**», R.F.A.
(catalogue d'exposition)
Galerie Schmela, Düsseldorf, R.F.A.,
«**Gordon Matta-Clark Zeichnungen**»

1980
Holly Solomon Gallery, New York,
«**Gordon Matta-Clark (Project: Office Baroque)**»

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1969
John Gibson Commissions, Inc.,
New York, «**Documentations**»

1970
Bykert Gallery, New York,
«**Group Show**»
112 Greene Street, New York,
(a participé à de nombreuses expositions réparties sur plusieurs années)
Moore College of Art, Philadelphie,
«**Recorded Activities**»
(catalogue d'exposition)

1971
Vassar College Art Gallery,
Poughkeepsie, NY, «**Twenty Six by Twenty Six**» (catalogue d'exposition)
The Museum of Modern Art,
New York, «**Projects: Pier 18**»
Boston Museum School,
«**Changing Terms**»
Moore College of Art, Philadelphie,
«**Portrait Photography**»
(catalogue d'exposition)
Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago, Chili, «**Gordon Matta/ Jeffrey Lew**»
Food restaurant, New York,
(des performances réparties sur plusieurs années)

1972
Pamplona, Espagne, «**Meetings**»,
festival vidéo
New York Cultural Center,
en collaboration avec Fairleigh Dickinson University, New York,
«**Making Megalopolis Matter**»
(catalogue d'exposition)
Kassel, R.F.A., «**Documenta 5**»
(catalogue d'exposition)

1973
Moore College of Art, Philadelphie,
«**Artists' Books**»
(également présentée à l'University of California, Berkeley, 1974)
112 Greene Street, New York,
«**Com-Pos-It**»
405 East 13th Street, New York,
«**About 405 East 13th Street (1)**»

1974
405 East 13th Street, New York,
«**About 405 East 13th Street (II)**»
112 Greene Street, New York,
«**Anarchitecture Show**»
Sarah Lawrence College, Bronxville, NY, «**Questions Answers**»
(catalogue d'exposition)
Artpark, Lewiston, NY, «**Artpark '74**»
(catalogue d'exposition)

1975
Holly Solomon Gallery, New York,
«**Opening Exhibition**»
The Clocktower, New York,
«**Artists Make Toys**»
Independent Curators, Inc.,
Washington, DC, «**Art in Landscape**»
(également présentée au Illinois State University, Normal, 1975; au Fine Arts Gallery, University of California at Irvine; au Missoula Museum of the Arts, MT; au Earlham College, Richmond, IN, 1976 et au Alberta College of Art, Calgary, Canada, 1977)
(catalogue d'exposition)
Paris, «**9e Biennale de Paris**»
(catalogue d'exposition)

1976
Visual Arts Museum, Philadelphia College of Art, «**Line**»
(également présentée à la School of the Visual Arts, New York)
(catalogue d'exposition)
Holly Solomon Gallery, New York,
«**Summer Exhibition**»
P.S. 1, Long Island City, NY, «**Rooms P.S. 1**» (catalogue d'exposition)
Akademie der Kunste and Berliner Festwochen, Berlin, R.F.A.,
«**New York – Downtown Manhattan: SoHo**» (catalogue d'exposition)
The Queens Museum, Flushing, NY,
«**Urban Aesthetics**»
(catalogue d'exposition)
Municipal Building, New York,
«**Arcades**»
Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, New York,
«**Art World**» (catalogue d'exposition)
Institute for Architecture and Urban Studies, New York,
«**Idea as Model**»

1977
Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens, GA,
«**Open to New Ideas: A Collection of New Art for Jimmy Carter**»
(catalogue d'exposition)
San Francisco Art Institute,
«**San Francisco, Los Angeles, New York**»
Kassel, R.F.A., «**Documenta 6**»
(catalogue d'exposition)
Kunsthaus Zürich, «**Malerei und Photographie im Dialog**»
(également présentée au Kunstmuseum Lucerne, Suisse)
(catalogue d'exposition)
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles,
«**Americans in Belgian Collections**»
Brainerd Gallery, State University College, Potsdam, NY,
«**Sculpture Potsdam 77**»
(catalogue d'exposition)
Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, France,
«**Sculpture/Nature**»
(catalogue d'exposition)
Stedelijk Museum, Amsterdam,
«**Made by Sculptors**»
(catalogue d'exposition)
Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, «**Dwellings**»
(catalogue d'exposition)
Sculpture Now, Inc., New York,
«**Cornell Then, Sculpture Now**»,
organisée et présentée au Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY, 1978.
(catalogue d'exposition)

1979
Holly Solomon Gallery, New York,
«**Food/Frameworks**»

1980
Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfalisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
Westfal, R.F.A., «**Reliefs**»
(catalogue d'exposition)
United States Pavilion, 39th Biennale,
«**Drawings: The Pluralist Decade**»
(catalogue d'exposition)

1981
The New Museum, New York,
«**Alternatives in Retrospect: An Historical Overview, 1969-1975**»
(catalogue d'exposition)
Gillespie-Laage-Salomon, Paris,
Sewall Art Gallery, Rice University, Houston, TX,
«**Variants: Drawings by Contemporary Sculptors**»
(également présentée au Art Museum of South Texas, Corpus Christi; Newcombe Gallery, Tulane University, New Orleans, LA;
High Museum of Art, Atlanta, GA)
(catalogue d'exposition)

1982
Franklin Furnace, New York,
«**Illegal America**»
(catalogue d'exposition)
A&M Artworks, New York,
«**Group Show**»

1983
Kunstmuseum Lucerne, Suisse,
«**Back to the U.S.A. (Amerikanische Kunst der Siebziger und Achtziger)**»,
organisée par le Rheinisches Landesmuseum, Bonn, R.F.A.
(également présenté au Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, R.F.A., 1984)
(catalogue d'exposition)

1984
Moderna Museet, Stockholm,
«**Flyktpunkter/ Vanishing Points**»
(catalogue d'exposition)
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC,
«**Content: A Contemporary Focus, 1974-1984**»
(catalogue d'exposition)

1985
The Hudson River Museum of Westchester, Inc., Yonkers, NY,
«**A New Beginning: 1968-1978**»
(catalogue d'exposition)

Gordon Matta-Clark

Une exposition rétrospective organisée par le Museum of Contemporary Art, Chicago, grâce à l'appui financier du National Endowment for the Arts, du Illinois Arts Council et du Robert R. McCormick Trust.

Conservatrice : Mary Jane Jacob

Conservateur responsable de la coordination au Musée d'art contemporain de Montréal : Gilles Godmer

Cette version française des textes du catalogue publié par le Museum of Contemporary Art, Chicago a été préparée par le Musée d'art contemporain de Montréal, à l'occasion de la présentation de l'exposition *Gordon Matta-Clark*, du 22 janvier au 2 avril 1989.

Traduction : Christian Bérubé

Conception graphique : Roman-Fleuve

Typographie : Zibra inc.

Impression : Les Presses Solidaires

Cette publication a été réalisée par la Direction des Communications.

Cette exposition, présentée à Montréal, bénéficie d'une aide financière accordée par le Conseil des Arts du Canada dans le cadre de son Programme d'aide aux expositions.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière de Communications Canada.