

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): In the Garden of Time

Titel (deutsch): Im Garten der Zeit

Author(s)/Autor(en): Anne Poirier, Patrick Poirier, Murielle Hladik

Translator(s)/Übersetzer: Matthias Müller.

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 06 (10/2012), pp. 93–116.

Published by: Hajte Cantz, Ostfildern on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

Anne and Patrick Poirier , Murielle Hladik

In the Garden of Time

Im Garten der Zeit

iv. Encounters

iv. Begegnung

Abstract

English translation:
Matthias Müller

In an implicit reference to points of Japanese art theory and aesthetics, particularly the perception of time and the aging of artifacts, this conversation between architect Murielle Hladik and artists Anne and Patrick Poirier revolves around the figure of the ruin in the context of contemporary art. Construction, destruction and reconstruction,

event and history, memory and oblivion, nature and artifact are notions that both art and architecture invite us to ponder and reflect on. A conversation ensues about the intimacy of personal impressions and their consequences; about material substance and the fragility of forms. The conversation took place in Paris on October 18, 2011.

Murielle Hladik:

Your oeuvre stands at the cutting edge of an artistic practice that addresses phenomena of temporality and the fragile and ephemeral nature of edifices and structures. Within the medium of art, and in particular while creating your own works, as an artist duo, you always reflect the proximity to architecture: in which way is a form permanently inscribed into matter? What kind of knowledge is preserved in built form? Which values lie at the basis of an object deemed to be a memorial? What is the relationship between memory and oblivion and the materiality of buildings?

Also in light of the catastrophic events that devastated entire regions along Japan's Pacific seaboard in 2011: how would you characterize your relation to art and architecture? Do you see the ruin primarily as an architectural *topos*? And what about the "void" which is created once an edifice has been divested of its functions—what significance does it have for you?

Anne Poirier:

Ever since we began working together this relation has evolved in a perfectly natural, almost playful way. The way we perceive ruins is closely linked with our childhood experiences.

Patrick Poirier:

I grew up in Nantes. The war's ruins were part of our daily life. The continuously recurring term of the postwar period was "reconstruction." For us, the gutted houses were the preferred places for adventure and exploration.

Ausgehend von Fragen der japanischen Kunsttheorie und Ästhetik, insbesondere der Zeitwahrnehmung und des Alterns von Artefakten, bezieht sich das Gespräch zwischen der Architektin Murielle Hladik und dem Künstlerpaar Anne und Patrick Poirier auf die Figur der Ruine im Kontext der Gegenwartskunst. Aufbau, Zerstörung und Wiederaufbau; Ereignis und Geschichte;

Erinnerung und Vergessen; Natur und Artefakt; sind Begriffspaare, die zu bedenken uns die Kunst wie auch die Architektur zur Aufgabe macht. Entlang dieser Begriffe entwickelt sich ein Gespräch über die Intimität persönlicher Eindrücke und deren Konsequenzen; über materielle Substanz und die Zerbrechlichkeit der Formen. Das Gespräch fand am 18. Oktober 2011 in Paris statt.

Murielle Hladik:

Sucht man nach künstlerischen Arbeiten, welche Phänomene der Zeitlichkeit sowie den zerbrechlichen, ephemeren Charakter von Bauten und Strukturen zur Darstellung bringen, so steht Ihr Werk an vorderster Stelle. Im Medium der Kunst, und vor allem beim Anfertigen der eigenen Werke, reflektieren Sie als Künstlerpaar immer auch die Nähe zur Architektur: Wie wird eine Form dauerhaft der Materie eingeschrieben? Welches Wissen wird in der gebauten Form aufbewahrt? Worauf gründet sich der Denkmalwert eines Objekts? Was haben Erinnerung und Vergessen mit der Materialität von Bauten zu tun?

Auch vor dem Hintergrund der katastrophalen Ereignisse, durch die 2011 ganze Landstriche entlang der japanischen Pazifikküste verwüstet wurden: Wie würden Sie Ihr Verhältnis zu Kunst und Architektur beschreiben? Ist die Ruine für Sie in erster Linie ein architektonischer Topos? Und welche Bedeutung hat für Sie die „Leere“, welche entsteht, wenn ein bauliches Objekt seiner Funktionen entledigt ist?

Anne Poirier:

Seit dem Beginn unserer Arbeit hat sich dieses Verhältnis auf sehr natürliche, ja fast spielerische Weise entwickelt. Die Wahrnehmung der Ruinen hat viel mit unseren Kindheitserfahrungen zu tun.

AP: I was born in Marseille. Even though the situation there was different from that in Nantes, the South also suffered under air raids. We also played among ruins. That was dangerous and of course strictly forbidden! Nevertheless, playing among ruins was our gateway to the world. In playing we learnt something about memory and archaeology.

My grandmother's house was in a farmyard, which had an overgrown garden. In those days many farmers abandoned their property and fields. On our forays we came across all kinds of pieces of evidence. Things that had been simply left behind, and that seemed to us like they were frozen; we found traces, letters, and photographs. These landscapes of memory have shaped our childhood.

PP: Then a new period began. We studied design and architecture at the *École des Arts Décoratifs* in Paris. But it was only in Rome, at the Villa Medici, where we developed our passion for archaeology. The excavation sites fascinated us and seemed to us like living metaphors that pointed to our own era.

AP: Yes, it was the time of the Vietnam War. In those days we tried to turn away from day-to-day politics towards a metaphorical level. The extensive excavation sites of Ostia Antica, with the remnants of a two-thousand-year old civilization long since destroyed, reminded us of the ruins of war of our childhood.

After our stay in Rome we were invited to participate in the French pavilion at the World Exhibition in Osaka, and on our trip to Japan in 1970 we experienced a country almost seething with activity. We were fascinated by the *mélange* of genres, by the incredible vehemence with which tradition and modernity clashed there. We saw how elderly ladies painstakingly planted the borders in front of the futuristic architecture of the Japanese pavilion. It was also then that we saw our very first mobile phone and, particularly striking, a great many people dressed in traditional kimonos.

PP: On our return flight to Europe we crossed the war zones of Vietnam. We had a stopover in Cambodia, where we documented the ruins of the Khmer temples of Angkor in casts and photographs (**Fig. C**). Only two days after our departure and our arrival in New Delhi the conflict spilled over to Cambodia. We became suddenly and brutally aware of the fragility of the world: the paradise we had discovered only a few days before had now become a place of military conflict. To us, these events only served to confirm the approach we took in our work, which is about the fragility of our world and the perils that beset it. And in this way we arrived at architecture by way of ruins.

AP: A ruin is like an X-ray image of architecture. In observing ruins we have learnt how things relate to each other, how they connect. There is what we would describe as a transparency of ruins, which is created by the fact that subdivisions of space are missing or have become permeable. That facilitates

Patrick Poirier:

Ich bin in Nantes aufgewachsen. Die Ruinen des Krieges waren Teil unseres Alltags. Das stets wiederkehrende Wort der Nachkriegszeit war „Wiederaufbau“. Die zerstörten Häuser waren für uns bevorzugte Orte für Abenteuer und Entdeckungen

AP: Ich wurde in Marseille geboren. Die Situation war zwar von der in Nantes verschieden, doch auch im Süden gab es Bombenangriffe. Auch wir spielten in den Ruinen. Das war gefährlich und selbstverständlich streng verboten! Dennoch war das Spiel in den Ruinen unser Zugang zur Welt. Spielerisch lernten wir etwas über Erinnerung und Archäologie. Das Haus meiner Großmutter lag in einem Hof, dessen Garten verwildert war. In dieser Zeit verließen viele Bauern ihre Anwesen und Felder. Auf unseren Streifzügen entdeckten wir allerlei Indizien. Dinge, die schlicht zurückgelassen wurden und die uns wie eingefroren vorkamen. Wir fanden Spuren, Briefe, Fotos. Diese Landschaften der Erinnerung haben unsere Kindheit bestimmt.

PP: Dann begann eine andere Zeit. Wir absolvierten unser Studium an der Pariser Kunstgewerbeschule, der École des Arts Décoratifs, wo wir die Fächer Gestaltung und Architektur belegten. Doch erst in Rom, an der Villa Medici, entwickelte sich unsere Leidenschaft für die Archäologie. Die Grabungsfelder faszinierten uns und erschienen uns wie lebendige Metaphern, die auf unsere eigene Epoche verwiesen.

AP: Ja, es war die Zeit des Vietnamkriegs. Wir versuchten damals von der Tagespolitik auf eine metaphorische Ebene zu gelangen. Die ausgedehnten Grabungsfelder von Ostia Antica, mit den Resten einer zweitausend Jahre alten und längst zerstörten Zivilisation, erinnerten uns an die Kriegsrüinen unserer Kindheit.

Im Anschluss an unseren Romaufenthalt wurden wir eingeladen, uns am französischen Pavillon der Weltausstellung von Osaka zu beteiligen und erlebten auf unserer Japanreise im Jahr 1970 ein Land von geradezu brodelnder Aktivität. Wir waren begeistert von der Mischung der Genres, von der unglaublichen Vehemenz mit der Tradition und Moderne aufeinanderprallten. Wir sahen wie ältere Damen mit ausgesuchter Behutsamkeit die Pflanzbeete vor der futuristischen Architektur des japanischen Pavillons bestückten. Wir sahen dort auch zum ersten Mal ein drahtloses Telefon und wir sahen vor allem sehr viele Menschen in traditionellen Kimonos.

PP: Auf unserer Rückreise nach Europa überflogen wir die Kriegsschauplätze des Vietnamkriegs. Wir landeten in Kambodscha, wo wir die Ruinen der Khmer Tempel von Angkor in Abgüssen und Fotografien dokumentierten (Abb. C). Nur zwei Tage nach unserer Abreise und unserer Ankunft in Neu-Delhi griffen die Konflikte auch auf Kambodscha über. Schockartig wurde

reading. Ruins have aided us in acquiring an understanding of things ... they play a key role in our homemade lessons in architecture. (*Laughs*)

PP: Ruins invite you to cross a threshold and move through spaces. Once in them, you feel compelled to advance to their core in order to try and grasp the logic of their design. The special way we occupy ourselves today with forms of mental organization and their interpretation implies a curiosity that dates back to a very early phase of our work. Ruins, and in particular the ruins of Ostia Antica, provided us with a very clear and revealing version of architecture.

MH: Your works raise questions about the nature of time and history. There are precedents of this kind of reflection on time. In what way are your works different from the Baroque *memento mori* or the artificial ruins of the romantic period?

PP: For us, the *topos* of the ruin is a leitmotiv. It helps us in inventing imaginary museums. We love archeological excavation sites but also places of forgetting and urban wastelands. They are all places of contemplation. They are located well off the beaten paths of mass tourism and have for us the significance of ideal gardens. We wander around in them, collect samples, take notes or make casts (**Figs. A, B**).

AP: They were actually imprints rather than casts. For this we used Japanese paper. Because of its particular strength and resistance. We bought up the entire stock from the only European importer at the time. In Ostia Antica we documented a whole house with the help of paper imprints.

PP: Our second large-scale work was commissioned by the city of Bordeaux. The focus of investigation here was not so much the figure of the ruin, but rather the city and its gardens. In order to take stock of the gardens' flora, we created a herbarium that expanded to a volume of 2,600 pages. Every page contained precise date and time references, photographs and collages. We finally exhibited the results of this botanical survey in a ground installation of five-by-ten meters. All pages were coated with wax. All the media and documents we had used in the process were parts of a mental cartography.

MH: Wax also plays an important part in Sigmund Freud's work. Freud compares our memory with a magical writing pad, whose surface is coated with wax. The medium of wax receives imprints as easily as it loses them.¹

1 Freud, Sigmund. 1990 [1924]. "A Note Upon the 'Mystic Writing Pad.'" In: James Strachey, ed. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19, London: Hogarth Press: 227–232.

uns die Zerbrechlichkeit der Welt klar: das von uns kurz zuvor entdeckte Paradies war nun ein Ort kriegerischer Auseinandersetzungen. Durch die Macht der Ereignisse sahen wir den Ansatz unsere Arbeit bestätigt, die von der Bedrohung und der Fragilität der Welt handelt. So gelangten wir über die Ruine zur Architektur.

AP: Die Ruine ist wie ein Röntgenbild der Architektur. Bei der Beobachtung von Ruinen haben wir gelernt, wie die Dinge zueinander in Verbindung stehen; wie sie zusammenhängen. Es gibt eine Transparenz der Ruine, die durch fehlende oder durchlässig gewordene Unterteilungen des Raumes zustande kommt. Das erleichtert die Lektüre. Die Ruine hat uns einen Zugang zum Verständnis der Dinge vermittelt ... sie spielt eine tragende Rolle in unseren selbst gemachten Architekturlektionen. (*Lachen*)

PP: Die Ruine lädt ein, Schwellen zu überschreiten und Räume zu durchmessen. In ihr will man unwillkürlich zum Innersten vordringen, um die Logik des Plans zu ergründen. Wenn wir uns heute in besonderer Weise mit mentalen Organisationsformen und ihrer Lektüre beschäftigen, so geht diese Neugierde auf ein sehr frühes Stadium unserer Arbeit zurück. Ruinen, insbesondere die Ruinen von Ostia Antica boten uns eine sehr klare und einsichtige Lesart von Architektur.

MH: Ihre Arbeiten werfen Fragen nach dem Wesen von Zeit und Geschichte auf. Dieses Nachdenken über die Zeit und Vergänglichkeit hat eine Vorgeschichte. In wiefern unterscheiden sich Ihre Werke von dem barocken Memento mori oder künstlichen Ruine des romantischen Zeitalters?

PP: Der Topos der Ruine ist für uns ein Leitmotiv. Er hilft uns bei der Erfindung imaginärer Museen. Wir lieben archäologische Grabungsfelder, aber auch Orte des Vergessens und urbane Brachen. All dies sind Orte der Kontemplation. Sie liegen abseits der Routen des Massentourismus und haben für uns den Stellenwert idealer Gärten. In ihnen entnehmen wir Proben, gehen spazieren, machen Notizen oder stellen Abgüsse her (**Abb. A, B**).

AP: Die Abgüsse waren eigentlich eher Abdrücke. Dabei verwendeten wir Japanpapier. Wegen seiner besonderen Rissfestigkeit. Wir haben die gesamten Bestände des damals einzigen europäischen Importeurs aufgekauft. In Ostia Antica haben wir ein ganzes Haus mithilfe von Papierabdrücken dokumentiert.

PP: Der Auftraggeber unserer zweiten größeren Arbeit war die Stadt Bordeaux. Im Zentrum der Untersuchungen stand dabei weniger die Figur der Ruine als vielmehr die Stadt und ihre Gärten. Um den Bestand der Gärten zu erfassen, begannen wir ein Herbarium anzulegen, das bis auf 2 600 Seiten anwuchs. Jede Seite war mit genauen Tages- und Zeitangaben, Fotografien

AP: Yes, fragility plays a role here, too. In his work “Civilization and its Discontents,” Freud also mentions the city of Rome, which he uses as a metaphor for the continuance of time layers that are submerged but not entirely lost. For Freud, the fields of ruins resting on top of each other are both a metaphor for history and for the violence and destruction occurring in history.

MH: How did you come to collect historical traces together? Have you always been working as a couple? And what does it mean to work together as a couple?

AP: While artists—and probably also architects—usually have an almost boundless ego, we decided to work as a team. It happened in a perfectly natural way. In the beginning, we both had our own studio. It was only in Rome, during our stay at the Villa Medici, that we gradually decided to join forces. We’ve been working as a team for forty-five years now! Incidentally, we first met in the Louvre, in front of a painting by Poussin, *Et in Arcadia ego!*

Since we work as a duo we often choose our roles in such a way that we can create a dialogue between the disciplines. We switch roles and cross the genres. With us, architecture and archaeology become a binomial. We experiment with a great variety of techniques, media, scales, and keep away from set categories. We collect plants, create herbaria, make photographs and fill our sketchbooks with notes, drawings, and plans. These parallel activities have always been a part of our artistic-archeological practice. The inventoried materials and documents help us in constructing models.

MH: Architectural models of various scales are a significant feature in your work. What kind of impact do architectural media have on your artistic practices?

PP: Although, with each project, we attempt to find a new approach and determine our media, materials, scales, and periods accordingly, we also, in our work, concern ourselves with genres and types, such as those of the theater or the library, which for us have a metaphorical significance in terms of architectures of memory. In a way, our architectural education evolved gradually with the process of creation of each consecutive project. Here, models were an indispensable medium. Some were up to twelve meters long. Construction time, which we often had to split up in a number of stages, could take up to two years. Constructing the model was in itself an experience in time. In addition, building models fires the imagination: you visualize how people move through the represented territory. But we hardly noticed how this architectural imagination developed. It was something that emerged unconsciously, in the course of constructions, which, in turn, imply the “reading” of spaces. The space we depicted on a reduced scale prompted us to take walks. It stimulates the creation of an imaginary space. In a way, we see ourselves as craftspeople. However,

und Collagen versehen. Die Ergebnisse dieser botanischen Erhebung stellten wir schließlich in einer Bodeninstallation von 5 auf 10 Meter aus. Alle Seiten waren mit Wachs überzogen. Alle von uns verwendeten Medien und Dokumente waren Teile einer mentalen Kartografie.

MH: Wachs spielt auch im Werk von Sigmund Freud eine bedeutende Rolle. Freud vergleicht unser Gedächtnis mit einem magischen Block, dessen Flächen mit Wachs überzogen sind. Das Medium Wachs ermöglicht zwar einen leichten Eintrag von Zeichen, kann aber dem rapiden Verlust der Einträge kaum etwas entgegensetzen.¹

AP: Ja, auch hier spielte die Fragilität eine Rolle. In seinem Aufsatz „Das Unbehagen in der Kultur“ erwähnt Freud auch die Stadt Rom, die ihm als Metapher für den Fortbestand zeitlicher Schichten dient, die zwar verschüttet, aber nicht ganz verschollen sind. Für Freud sind die übereinander liegenden Ruinenfelder sowohl eine Metapher für die Geschichte wie auch für die Gewalt und Vernichtung, die sich in der Geschichte ereignet.

MH: Wie sind Sie zur gemeinschaftlichen Aneignung geschichtlicher Spuren gekommen? Haben sie immer schon als Paar gearbeitet? Und was bedeutet es für Sie als Paar zu arbeiten?

AP: Während Künstler – und sicher auch Architekten – meist über ein schier unermessliches Ego verfügen, haben wir uns dazu entschieden, als Team zu arbeiten. Das hat sich auf ganz natürliche Weise ergeben. Zunächst hatte jeder von uns sein eigenes Atelier. Erst in Rom, während unseres gemeinsamen Aufenthalts in der Villa Medici, reifte die Entscheidung, gemeinsame Sache zumachen. Unsere Zusammenarbeit besteht nun seit 45 Jahren! Übrigens haben wir uns im Louvre vor einem Gemälde von Nicolas Poussin kennengelernt: *Et in Arcadia ego!*

Da wir im Duo arbeiten, wählen wir unsere Rollen oft so, dass ein Dialog zwischen den Disziplinen zustande kommt. Wir tauschen die Rollen und kreuzen die Genres. Architektur und Archäologie werden bei uns zum Binom. Wir experimentieren mit verschiedenen Praktiken, Medien, Maßstäben und halten uns fern von vorgezeichneten Kategorien. Wir sammeln Pflanzen, legen Herbarien an, machen Fotos, und füllen unsere Skizzenbücher mit Notizen, Zeichnungen und Plänen. Diese parallelen Aktivitäten waren für uns immer schon Bestandteile einer künstlerisch-archäologischen Praxis. Die inventarisierten Materialien und Dokumente helfen uns beim Bau von Modellen.

¹ Diese Anmerkung bezieht sich auf Freud, Sigmund. 1924. „Notiz über den Wunderblock“. [Erstveröffentlichung in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Bd. 10 (1):1–5. — in: *Gesammelte Werke*, Bd. 13: 387–391.]

Figures

A,B

Ostia Antica (1971/72) is one of the earliest works by Anne and Patrick Poirier. Large models depicting landscapes of ruins result from a process of on-site archeological research, creating allegories of decline and rebirth.

Copyright: Anne and Patrick Poirier.

C

On their travels through Asia in 1970, Anne and Patrick Poirier visited the temples of Angkor Wat. A few days after their departure, the scenic area turned into a theater of war.

Copyright: Anne and Patrick Poirier.

D

In a dystopian vision, the work *Exotica* (2000) depicts urban growth as a frenetic and uncontrollable process. The buildings negate beliefs in a planned ensemble and, in this model of a future city, become symbols of failed progress.

Copyright: Anne and Patrick Poirier.

E

While most of the buildings in Paris are subject to strict conservation laws and the city as a whole is coming to resemble an open-air museum, in the surrounding banlieues structures are frequently replaced. In 1999 the Poiriers displayed the remains of a destroyed suburban house as part of a sculpture exhibition on the Champs-Élysées.

Copyright: Anne and Patrick Poirier.

F

Hypnos (2011), a cemetery in northern Italy, takes the shape of an oak leaf in plan. The expansive gardens are enclosed by a wall of urns. The threshold to the park is marked by an entry portal whose surface consists of a reflective layer of blue Murano glass.

Copyright: Anne and Patrick Poirier.

G (p. 114)

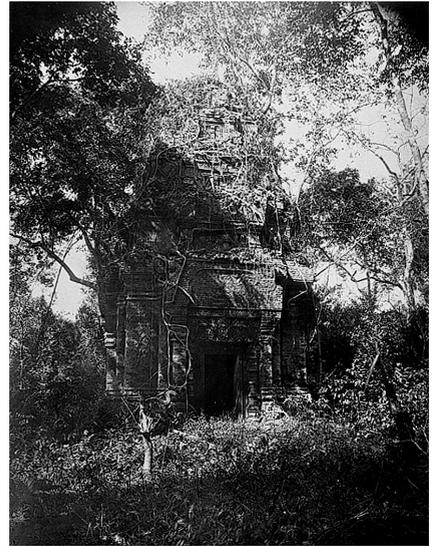
Mur-du-Temps (Wall of Time) is a gargantuan creation consisting of limestone blocks weighing more than a ton each. The loose assembly of the massive elements speaks to the precarious state of all built artefacts. In its unfinished and raw state, the wall is subjected to weathering and decay. It marks the transition from construction site to ruin, from “not yet” to “no more.”

Copyright: Anne and Patrick Poirier.

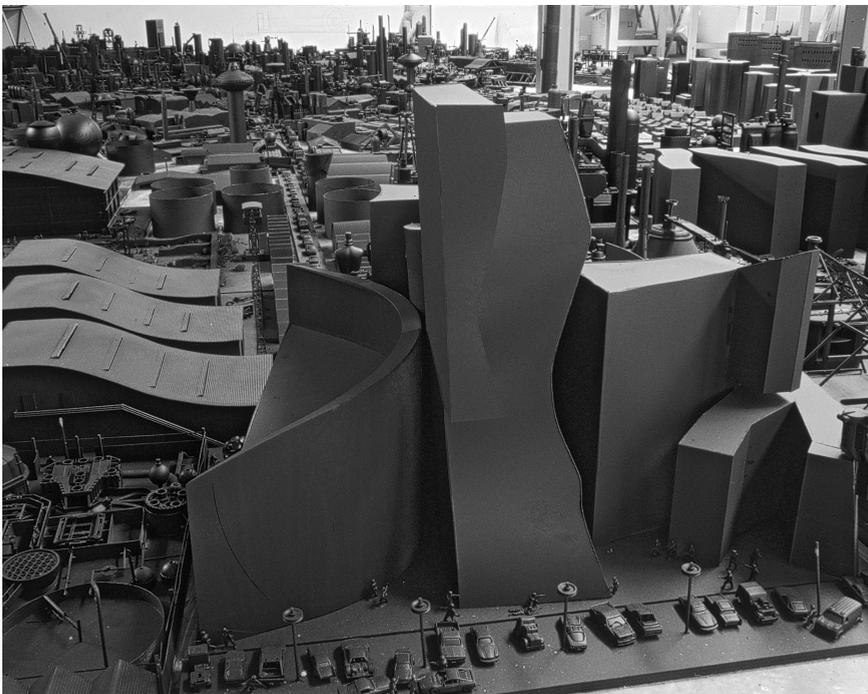




B



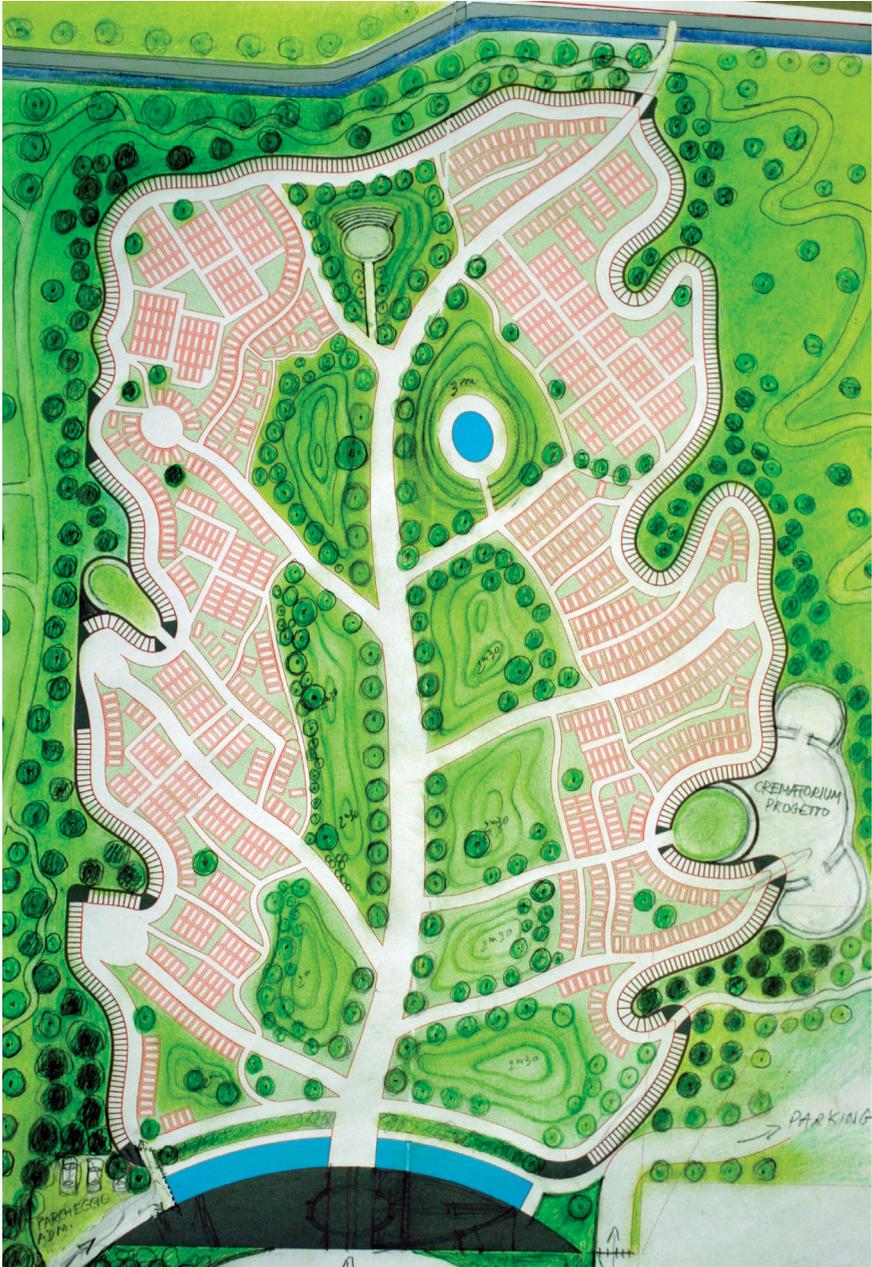
D



C



F



Abbildungen

A, B

Ostia Antica (1971/72) gehört zu den frühen Arbeiten von Anne und Patrick Poirier. Mittels archäologischer Erhebungen vor Ort entstehen große Modelle von Ruinenlandschaften, Sinnbilder von Untergang und Neubeginn.

Copyright: Anne und Patrick Poirier.

C

Auf ihrer Asienreise 1970 besuchte das Künstlerpaar die Tempelanlagen von Angkor Wat. Nur wenige Tage nach ihrer Abreise wurde der malerische Ort zum Kriegsschauplatz..

Copyright: Anne und Patrick Poirier.

D

Im Sinne einer Dystopie stellt die Arbeit *Exotica* (2000) ein frenetisches und wild wucherndes Stadtwachstum dar. Die baulichen Objekte negieren die Vorstellungen eines geplanten Ensembles und werden im Modell der zukünftigen Stadt zu Zeichen eines gescheiterten Fortschritts.

Copyright: Anne und Patrick Poirier.

E

Während die Bausubstanz der Stadt Paris eine fortschreitende Musealisierung erlebt, werden die Gebäude der Banlieue schnell ausgetauscht. Anlässlich einer Skulpturenausstellung, die 1999 auf der Prachtstraße Champs-Élysées stattfand, stellen die Poiriers die Überreste eines abgerissenen Hauses aus der Banlieue aus.

Copyright: Anne und Patrick Poirier.

F

Hypnos (2011), ein Friedhof im Norden Italiens, ist der Form eines Eichenblatts eingeschrieben. Die weitläufige Gartenanlage wird durch eine Urnenmauer begrenzt. Die Schwelle zum Park wird durch Eingangsportal markiert, dessen Oberfläche aus einer reflektierenden Schicht aus monochrom-blauem Murano-Glas besteht.

Copyright: Anne und Patrick Poirier.

G (s. 114)

Mur-du-Temps (Mauer der Zeit) ist ein kolossales Gebilde, bestehend aus tonnenschweren Kalksteinquadern. Die lose Konfiguration der massiven Blöcke verweist auf den prekären Zustand baulicher Artefakte. Noch im Zustand des Unfertigen und Rohen wird die Mauer der Witterung ausgesetzt. Sie markiert den Übergang von Baustelle zu Ruine; von einem „Noch-nicht“ zu einem „Nicht-mehr“.

Copyright: Anne und Patrick Poirier.

it's not the production process as such that our interest is focused on—here we often enlist the help of assistants—but rather the interplay between model and mental perception.

MH: Some of your models are entirely black, others a radiant white, which could be understood to refer to the ambivalent, unstable figure of the ruin which oscillates between disaster and utopia. To what extent does the material act as a source of inspiration for you?

PP: Actually, it's not just black paint, but rather charred matter. Often we use *objets trouvés*, discarded children's toys or things our friends bring along for us ...

The installation *Exotica* reflects the tense "future anterior." As social criticism or rather criticism of anarchic urban development, the work visualizes dangers, devastations, and destructions. The city guerilla depicted in jet black reminds us of the permanent fragility of urban peace. In the infernal-anarchic city of *Exotica* the inhabitants become victims of the very pollution and devastation they themselves caused. We depicted *Exotica*, the city of untamed growth, in a gigantic model that finally covered the entire area of our studio (Fig. D).

AP: We also designed utopian architectures: the work *Ouranopolis*, which was created in Los Angeles, for instance. It is a very large white model forming a perfect ellipsis: an enclosing wall with forty small openings through which you could view the interior spaces of the structure surrounded this large disc. The utopian city with its strict typological order and its radiantly white spaces was organized like an urban museum. It had museums, rooms, warehouses, a lapidarium, and a theater. But in this completely white city there was also a black sewage system. It was great fun employing all kinds of perspective tricks when it came to constructing the interior spaces.

MH: Working on models also has a heuristic value for you. It helps to open up new areas of knowledge.

AP: Yes, we're like sponges and happy for every opportunity to soak up knowledge. And there is also always a connection between our work and the environment in which it is created, whether it's the place where we live or our momentary domicile. We try to gather information about the place around us via methods of description, inventory, building research, and archaeology.

MH: Gardens, vegetation, and herbaria have a particular significance in your artistic work. The work entitled *Fragilità* consists of etchings on pressed and dried flower petals.

AP: The garden of the Villa Medici was very inspiring for us. That was a very

MH: Architekturmodelle verschiedener Maßstäbe haben einen wichtigen Stellenwert in Ihrem Werk. Wie wirken sich die Medien der Architektur auf ihre künstlerischen Praktiken aus?

PP: Obwohl wir uns jedes Mal um neue Ansätze bemühen und dementsprechend unsere Medien, Materialien, Maßstäbe und Epochen festlegen, gibt es in unserer Arbeit auch eine Auseinandersetzung mit Gattungen und Typen wie beispielsweise dem Theater oder der Bibliothek, die für uns im Sinne von Architekturen der Erinnerung eine metaphorische Bedeutung haben. In gewisser Weise hat sich unsere architektonische Bildung nach und nach, immer während der Entstehungsprozesse unserer Projekte entwickelt. Modelle waren dabei ein unverzichtbares Medium. Einige waren bis zu 12 Meter lang. Die Bauzeit, die wir oft in mehrere Abschnitte unterteilen mussten, konnte bis zu zwei Jahren in Anspruch nehmen. Der Modellbau an sich war schon eine Erfahrung der Zeit. Außerdem regt der Bau von Modellen die Vorstellung an: Man stellt sich vor, wie jemand das dargestellte Territorium wandernd durchmisst. Doch wie sich dieses architektonische Vorstellungsvermögen entwickelt, haben wir kaum bemerkt. Es entstand eher unbewusst, im Zuge von Konstruktionen, die wiederum das „Lesen“ von Räumen voraussetzen. Der in reduziertem Maßstab dargestellte Raum gab uns Anlass zu Spaziergängen. Er stimuliert die Erzeugung eines imaginären Raumes. In gewisser Weise verstehen wir uns als Handwerker. Allerdings gilt unser Interesse nicht dem Herstellungsprozess selbst, bei wir oft mit Assistenten zusammenarbeiten. Uns interessiert eher das Wechselspiel von Modell und geistiger Anschauung.

MH: Einige Ihrer Modelle sind völlig schwarz; andere strahlend weiß, was ja durchaus auf die ambivalente, instabile Figur der Ruine verweisen könnte, die zwischen Desaster und Utopie oszilliert. Inwieweit ist für Sie das Material eine Quelle der Inspiration?

PP: Es handelt sich tatsächlich nicht nur um schwarze Farbe, sondern um verkohlte Materie. Oft verwenden wir Fundstücke, weggeworfenes Kinderspielzeug oder Dinge, die uns unsere Freunde mitbringen ...

Die Installation *Exotica* reflektiert das Tempus „Futur II“. Als Gesellschaftskritik beziehungsweise Kritik anarchischer Stadtentwicklung macht die Arbeit Gefahren, Verwüstungen und Zerstörungen sichtbar. Die in tiefem Schwarz dargestellte Stadtguerilla ruft die fortwährende Zerbrechlichkeit des städtischen Friedens in Erinnerung. In der infernalisch-anarchischen Stadt *Exotica* wird die Bevölkerung auch zum Opfer der von ihr selbst verursachten Verschmutzung und Verwüstung. *Exotica*, die Stadt des ungebremsen Wachstums, stellten wir mit einem gigantischen Modell dar, das schließlich die ganze Fläche unseres Ateliers einnahm (**Abb. D**).

AP: Wir haben aber auch utopische Architekturen entworfen. Wie zum Beispiel

fundamental experience. The garden as a labyrinth, the fragility of nature and the creeping decay of things ... There in the garden we discovered how the ravages of time take their toll on the sculptures: how air pollution attacks the stones. The gardens of Boboli, the Villa Capraola, the Villa Lante, and other Italian places really inspired our work. What the gardens also vividly illustrated for us were the notions of fabrique and of freewheeling beauty. In gardens the envisioned order can never be realized immediately, nor can it be fully implemented. Gardens are subject to the growth and decay of vegetation. Moreover, they're not designed on the basis of functional considerations, but are an expression of freedom.

In our earlier works we were concerned with analysis and stocktaking. We gathered soil and plant samples and further developed our methods of data collection. Today we use flower petals, which we tattoo. We use the plants' ramifications as a guideline for our designs. For the garden of Mantua we're developing plans that are based on the veins of a leaf. The botanical infrastructure led us to the subject of networks and constellations, to which we currently devote all our attention.

PP: (*Takes a pressed and almost transparent leaf from his notebook*) Every single ginkgo or maple leaf is distinct from any other and exploits in a very unique way latitude for variations. Leaves are very simple, but also almost perfect things. In our project for Mantua the leaves lead us from one scale to another: from model to plant and on to the garden's design: from the micro- to the macro-level.

MH: Could you tell us about your large project of a contemporary necropolis, *The Garden of Memory*?

AP: We are currently working on a very large project for a cemetery in Italy. The design of this "garden of Hypnos" is dedicated to the God of Sleep and is inspired by an oak leaf. We have been assigned to carry out all stages of the project, from the very first sketches right up to construction. That is very gratifying. We are now on a par with architects! (*Laughs*) The relationship between art and architecture is, as we know, often a difficult one. Quite often works of art are imposed on architecture at an advanced stage of their creation. And when architects are required to design a garden, they enlist the aid of a garden architect and certainly not that of a sculptor. We are extremely happy that we are able to realize a project from A to Z. But we aren't doing this all by ourselves. On location we have sought the advice of experienced gardeners. As for the cemetery, we have architect friends in France and Italy assisting us.

In our age, cemeteries have become completely mineral and inhuman places. We try to offset this tendency via floral elements. The project was conceived at an encounter with a mayor of a small suburban community of Milan called Gorgonzola. The mayor is a collector of our work. He gave us free rein. We're

das Werk *Oranopolis*, das in Los Angeles entstanden ist. Es handelt sich um ein sehr großes, weißes Modell, eingeschrieben in eine perfekte Ellipse. Umgeben war diese große Schüssel von einer Umfassungswand mit 40 kleinen Öffnungen durch die hindurch man die Innenräume der Anlage betrachten konnte. Die utopische Stadtanlage mit ihrer strengen typologischen Ordnung und ihren blendend weißen Räumen war wie ein urbanes Museum organisiert. Es gibt dort Museen, Zimmer, Lagerhäuser, ein Lapidarium, ein Theater. Doch in dieser völlig weißen Stadt gab es auch eine schwarze Kanalisation. Es hat uns großen Spaß bereitet, allerlei perspektivische Tricks anzuwenden, die Innenräume zu konstruieren.

MH: Das Arbeiten an Modellen hat für Sie auch einen heuristischen Wert. Es hilft, neue Wissensgebiete zu erschließen.

PP: Ja, wir sind wie Schwämme und glücklich über Gelegenheiten Wissen aufzusagen. Dabei steht unsere Arbeit immer auch in direktem Kontakt zur Umwelt in der sie entsteht, sei es unser Wohnort oder unser momentaner Aufenthaltsort. Erkenntnisse über den Ort versuchen wir mittels Methoden der Beschreibung, Inventarisierung, Bauforschung und Archäologie in Erfahrung zu bringen.

MH: Gärten, Vegetation und Herbarien haben in Ihrem künstlerischen Werk einen besonderen Stellenwert. Die Arbeit mit dem Titel *Fragilità* besteht aus Radierungen auf gepressten und getrockneten Pflanzenblättern.

AP: Der Garten der Villa Medici hat unsere Vorstellungsvermögen beflügelt. Das war eine grundlegende Erfahrung. Der Garten als Labyrinth, die Verletzlichkeit der Natur und der schleichende Verfall der Dinge ... Dort im Garten entdeckten wir, wie der Zahn der Zeit an den Skulpturen nagt; wie die Luftverschmutzung den Steinen zusetzt. Auch die Gärten von Boboli, die Villa Caprarola, die Villa Lante und andere italienische Orte regten unsere Arbeit an. In den Gärten wurden für uns auch die Begriffe der „fabrique“ und der frei spielenden Schönheit anschaulich. In Gärten kann die erdachte Ordnung nie sofort und auch nie vollständig umgesetzt werden. Gärten sind dem Wuchern oder Verenden der Vegetation ausgesetzt. Außerdem werden sie nicht nach funktionalen Gesichtspunkten konzipiert, sondern sind Ausdruck von Freiheit.

In unseren früheren Arbeiten war die Analyse und Bestandsaufnahme. Wir haben Boden- und Pflanzenproben entnommen und unsere Methoden der Erhebungen weiterentwickelt. Heute verwenden wir Blütenblätter, die wir tätowieren. Aus den Verästelungen der Pflanzen leiten wir unsere Entwürfe ab. Für den Garten von Mantua entwickeln wir Pläne aus der Maserungen eines Blatts. Die botanische Infrastruktur führte uns zum Thema der Netze und Konstellationen, dem wir derzeit all unsere Aufmerksamkeit widmen.

designing a four-hectare garden and a multi-religious chapel whose walls are clad with blue tiles and mosaics of Murano glass.

Since in Italy the deceased are customarily interred in high rows of small tombs, we use the back walls of these edifices as a sort of rampart that follows the outlines of an oak leaf (**Fig. F**). The organization of the slightly hilly terrain follows an evolutionary scheme and will be continuously developed over a period of fifty years. The enclosing wall will also be gradually covered with vegetation. We're using Roman brick formats for the chapel, which will be erected on an elliptical ground plan and will call to mind models of the Enlightenment and of Étienne-Louis Boullée's notion of the sublime. The interior view of the cupola bowl will show an artificial nocturnal sky dotted with a seemingly random jumble of constellations of stars and letters.

MH: In your works is there connection between the extended periods of time they span and the physical dimension of things?

AP: This connection becomes particularly evident in one of our projects, which involves a wall of colossal thickness. The wall is thirty-five meters long and six meters high and is located in the garden of a private collector in the south of France (**Fig. G**). Each block weighs around seven tons. That amounts to a total of three-hundred-and-fifty tons. Through the addition of matter the monumental wall becomes a piece of time architecture. Not only because it is subjected to an aging process and the light chalkstone will develop a patina, but also because the wall serves as a means by which the change of light can be observed. The triangular portal in the wall leads to a chamber. Once a year, on the 21st of June, the sun's rays fall through the entrance gate and illuminate the chamber's triangular surface. We have called this work *Mur-du-Temps*, or wall of time. Like many of our works it points to the correspondence between temporal and spatial layers; between time and matter.

PP: (*Zieht aus seinem Notizbuch ein gepresstes fast transparentes Blatt hervor*) Jedes einzelne Ginkgo- oder Ahornblatt ist besonders und nutzt auf ganz erstaunliche Weise einen Spielraum von Variationen. Blätter sind sehr einfache und doch fast perfekte Dinge. Bei unserem Projekt für Mantua führen uns die Blätter von einem Maßstab zum nächsten: vom Modell zur Pflanze und weiter zum Plan des Gartens; von der Mikro- zur Makroebene.

MH: Könnten Sie von Ihrem großen Projekt einer zeitgenössischen Totenstadt, dem Garten der Erinnerung, berichten?

AP: Wir arbeiten gerade an einem sehr großen Projekt für einen Friedhof in Italien. Der Plan dieses „Gartens des Hypnos“, ist dem Gott des Schlafes gewidmet und einem Eichblatt nachempfunden. Wir sind mit allen Phasen von der ersten Skizze bis zur Bauausführung beauftragt worden. Das verschafft uns eine große Genugtuung. Wir stehen den Architekten nun in nichts mehr nach! (*Lachen*) Das Verhältnis von Kunst und Architektur ist ja oft problematisch. Nicht selten werden Kunstwerke der Architektur in einem späten Stadium ihrer Entstehung aufgenötigt. Und wenn Architekten einen Garten gestalten sollen, rufen sie einen Landschaftsarchitekten zu Hilfe, doch gewiss keine bildenden Künstler. Wir sind überaus glücklich, dass wir ein Projekt von A bis Z bearbeiten dürfen. Aber wir machen das nicht alleine. Vor Ort haben wir erfahrene Gärtner um Rat gebeten. Und was den Friedhof angeht, so helfen uns befreundete Architekten in Frankreich und Italien.

Friedhöfe sind in unserer Zeit zu völlig mineralischen und inhumanen Orten geworden. Mittels pflanzlicher Elemente versuchen wir dieser Tendenz entgegenzuwirken. Das Projekt entstand bei einer Begegnung mit einem Bürgermeister einer kleinen Vorortgemeinde von Mailand mit dem Namen Gorgonzola. Der Bürgermeister ist Sammler unserer Arbeiten. Er ließ uns freie Hand. Wir entwerfen gerade einen 4 Hektar großen Garten sowie eine multireligiöse Kapelle, deren Wände mit blauen Fayencen und Mosaiken aus Muranoglas verkleidet sind.

Da es in Italien üblich ist, Bestattungen in übereinanderliegenden Grabkammern vorzunehmen, nutzen wir die Gräberwände als eine Art Wallanlage, die der Umrisslinie eines Eichblatts folgt (**Abb. F**). Die Gestaltung des leicht hügeligen Geländes folgt einem evolutiven Schema und wird über einen Zeitraum von fünfzig Jahren kontinuierlich entwickelt werden. Auch die Umfassungsmauer wird nach und nach bepflanzt werden. Für den Bau der Kapelle verwenden wir römische Backsteinformate. Auf elliptischem Grundriss wird ein Bau entstehen, der an Vorbilder der Aufklärung und an die boullée'sche Idee des Sublimen erinnert. Die Innenansicht der Kuppelschale zeigt einen künstlichen Nachthimmel auf dem sich scheinbar willkürlich durcheinandergewirbelte Stern- und Buchstabenkonstellationen abzeichnen.



×

F

Anne and Patrick Poirier are a contemporary artist duo. Following their studies at the École nationale supérieure des Arts Décoratifs in Paris, both were awarded a scholarship for the Villa Medici, the French Academy in Rome. Italy's antique gardens and ruins exercised a deep influence on Anne and Patrick Poirier's work, as did their visit to Japan in 1970. Ever since participating in the World Exhibition in Osaka in 1970 and in the documenta VI (1971) in Kassel, their sculptures and models of sometimes monumental dimensions have been exhibited in many countries around the world. Their works evolve, in each case in a very specific way, from an interplay of philosophical, literary, archaeological, and botanical contents. This complexity of meanings and interrelations is also a feature of the artist duo's most recent project: a cemetery in northern Italy.

Murielle Hladik is an architect and researcher at the Maison des Sciences de l'Homme (MSH-Paris-Nord). Her PhD thesis *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise* was published under the same name in 2008. From 2009 to 2010 she was a visiting scholar at the International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken) in Kyoto. In April 2012 she organized, in collaboration with the National Museum of Modern Art, Tokyo, and parallel with the exhibition *Hubert Robert. Les jardins du temps* running there at the time, the international colloquium *Actions et Esthétique du temps* at the Japanese-French Institute in Tokyo. In May 2012 she curated the exhibition *Architecture et impermanence* at the Institut Franco-Japonais in Kyoto.

MH: Gibt es in ihrem Werk einen Zusammenhang zwischen den ausgedehnten Zeiträumen, die sie durchmessen, und der physischen Ausdehnung der Dinge?

AP: Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang bei unserem Projekt einer Mauer von kolossaler Stärke. Die Mauer ist 35 Meter lang und 6 Meter hoch und steht in einem Garten eines privaten Sammlers in Südfrankreich (**Abb. G**). Jeder Mauerstein wiegt an die 7 Tonnen. Das macht im Ganzen 350 Tonnen. Durch ein Hinzuaddieren von Materie wird die monumentale Mauer zu einer Zeitarchitektur. Nicht nur weil sie einem Alterungsprozess unterworfen ist und sich der helle Kalkstein mit Patina überziehen wird. Sondern auch weil man mit und durch die Mauer den Wandel des Lichts beobachten kann. Das dreieckige Portal in der Mauer bietet Zugang zu einer Kammer. Einmal im Jahr, am 21. Juni, fallen die Sonnenstrahlen durch das Eingangstor und erhellen die dreieckige Grundrissfläche der Kammer. Wir haben diese Arbeit *Mur du Temps*, oder Mauer der Zeit, genannt. Wie viele unserer Arbeiten verweist sie auf die Korrespondenz zwischen zeitlichen und räumlichen Schichten; zwischen Zeit und Materie.

×

Anne und Patrick Poirier sind ein zeitgenössisches Künstlerpaar. Im Anschluss an ihr Studium an der Pariser École nationale supérieure des Arts Décoratifs waren beide Stipendiaten der Villa Medici, der französischen Akademie in Rom. Die antiken Gärten und Ruinenlandschaften haben das Werk von Anne und Patrick Poirier nachhaltig geprägt. Seit ihrer Teilnahme an der Weltausstellung von Osaka im Jahre 1970 sowie ihrer Teilnahme an der documenta VI (1971) in Kassel wurden ihre Skulpturen und Modelle monumentalen Maßstabs in vielen Ländern gezeigt. Die Werke entwickeln sich aus einem je eigenen Zusammenspiel philosophischer, literarischer, archäologischer und botanischer Gehalte. Diese Vielschichtigkeit der Bedeutungen und Bezüge kennzeichnet auch das jüngste Projekt des Künstlerpaares: eine Friedhofsanlage in Norditalien.

Murielle Hladik ist Architektin und Forscherin an der Maison des Sciences de l'Homme (MSH-Paris-Nord). Ihre Dissertation *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise* wurde 2008 publiziert. Von 2009 bis 2010 war sie „visiting scholar“ am International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), Kyoto. In Zusammenarbeit mit dem National Museum of Modern Art, Tokyo und parallel zur dortigen Ausstellung *Hubert Robert. Les jardins du temps* organisierte sie im April 2012 am Japanisch-Französischen Institut, Tokyo das internationale Kolloquium *Actions et esthétique du temps*. Am Institut franco-japonais von Kansai kuratierte sie im Mai 2012 die Ausstellung *Architecture et impermanence*.

