

Shadrach Woods entre Synthese des Arts Majeurs et non-art

Original

Shadrach Woods entre Synthese des Arts Majeurs et non-art / Doglio, F.. - In: LE CARRÉ BLEU. - ISSN 0008-6878. - ELETTRONICO. - 1(2017), pp. 1-10.

Availability:

This version is available at: 11583/2914566 since: 2021-07-22T11:37:16Z

Publisher:

nouvelle Association des Amis du Carré Bleu

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Shadrach Woods entre Synthèse des Arts Majeurs et non-art

Aut. Trib. di Napoli n.31 del 26.04.07 - Tariffa Regime Libero: Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in Abbonamento Postale - 70% - DCB Napoli

drive or
why not walk away?



Shadrach Woods, entre Synthèse des Arts Majeurs et non-art

par Federica Doglio

Shadrach Woods (1923-1973) revient dans les pages du Carré Bleu après en avoir été l'un des protagonistes dans les années soixante et soixante-dix, quand cette revue était écrite et produite rue Dauphine à Paris, notamment dans l'agence de Candilis-Josic-Woods.

Dans sa courte histoire professionnelle - 25 années d'activité entre 1947 et 1973, an de sa mort prématurée, Shadrach Woods se consacre à l'architecture, l'urbanisme et à la théorie de la conception dans un moment décisif du siècle dernier : la seconde période d'après-guerre en Europe, années de la contestation des principes de composition et opérationnels du Mouvement Moderne, et de la reconstruction d'urgence. Shadrach Woods est comme Samuel Beckett, dit Peter Smithson. Par sa méthode de travail, de prémices très pondérés vers une méthode plus générale, selon Smithson « il a été le seul de sa génération à procéder avec une telle prudence » et cette méthode lui a permis « d'atteindre les résultats les plus originaux et radicaux ».1 L'âme britannique du TeamX utilise ces mots dans un article sur le New York Times en 1975. Woods est étroitement lié à l'expérience du TeamX, dont il faisait partie du groupe central. Il participe à toutes les réunions du groupe de 1953 à 1973 et partage la vision de la construction d'une utopie du présent.2

Un aspect inédit du travail de Shadrach Woods est lié aux contaminations artistiques et à l'intérêt souvent recherché pour une synthèse des arts. Un cas intéressant dans ce sens est celui d'un projet de 1961, à Poitiers, jamais publié auparavant.

Le rêve d'une synthèse des arts, entendue comme une œuvre d'art totale, a ses racines dans l'expressionnisme allemand, la Gesamtkunstwerk. Il y a un projet, dont Woods est responsable, un laboratoire d'expérimentations fécondes pour une synthèse des arts. C'est un petit projet qui combine plusieurs savoirs et plusieurs disciplines artistiques et techniques.

Près de Poitiers au couvent de St-Julien de l'Ars, de 1961, année où le projet a été commandé, à l'achèvement du chantier en 1965, des artistes, architectes et ingénieurs se sont réunis. Il semble que la mission pour l'agrandissement du monastère soit arrivée à l'agence Candilis-Josic-Woods après son rejet par Le Corbusier. Woods en prend la charge et suit avec Waltraude Schleicher un projet pour lui inhabituel par sa taille et dans sa typologie. Il invita quelques membres de son groupe Parisien, dont l'ingénieur Jean Prouvé, qui étudiait les structures et la technologie de façade : un pas probablement nécessaire pour la réalisation, quatre ans plus tard, de la façade modulaire de l'Université Libre de Berlin, la « première construction structuraliste », selon Herman Hertzberger, expression du web concept et expérimentation technologique audacieuse.



Le groupe Parisien qui arrive à Poitiers comprend également des figures du monde de l'art : le sculpteur d'origine grecque Costa Coulentianos, le photographe et cinéaste français Marc Garanger et Joachim Pfeufer, architecte et artiste d'origine américaine qui va devenir un collaborateur stable de l'agence associée. Ce dernier est invité à réaliser une fresque dans la chapelle, qui ne sera jamais achevée. De ce travail a survécu seulement un témoignage photographique concernant sa préparation.3 Les sculptures de Coulentianos, le crucifix pour la chapelle, les clôtures du couvent et le tabernacle indiquent un chemin, peut-être inconscient, de Woods vers la synthèse des arts. Cette expérience extraordinaire est racontée par Garanger, photographe engagé, qui s'est souvent occupé de l'Afrique du Nord et qui travaille ici à Poitiers sur un thème dont il n'a pas l'habitude, la photographie d'architecture. Très probablement Woods avait été influencé, pendant sa formation d'architecte dans l'agence de la rue de Sèvres, par Le Corbusier lui-même, pour lequel la synthèse art / architecture est un thème récurrent qui crée une tension dialectique dans la théorie et la pratique d'architecte-artiste, dont la resolution lui demande beaucoup d'engagement.4 L'objectif de synthèse est une nouvelle règle pour les parties, conforme à l'esprit du temps moderne. En 1944, dans la revue "Volontés" Le Corbusier dénonce son désir d'harmonie, la synthèse des Arts Majeurs, afin de trouver un point de rencontre entre architectes, peintres et sculpteurs au nom de l'air du temps.

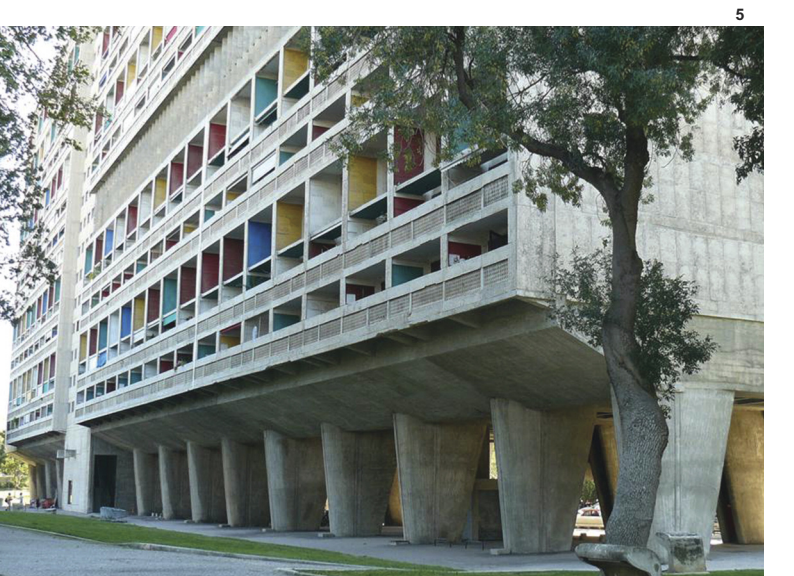
A Bridgewater en 1947, le Congrès international d'architecture moderne (CIAM) préconise la création d'une section consacrée à la synthèse des arts plastiques. Plus tard, lors d'une réunion à Paris, Le Corbusier insista sur la constitution à la Porte Maillot, des « conditions architecturales » pour la fusion des arts plastiques. C'est là qu'aurait dû prendre forme en 1950, l'exposition Synthèse des Arts Majeurs. Bien que cette exposition ne verra jamais le jour, Le Corbusier persévère toujours dans le sens de la synthèse. La peinture elle-même, par exemple, n'a pas été pour lui un travail marginal par rapport à son travail d'architecte, mais une activité créative intermédiaire entre sphères publique et plus particulière.5

D'autres faits existent, malgré tout, dans la construction d'un processus de synthèse des arts dans le travail de Woods. Le premier, dans l'ordre chronologique se passe à la cour du grand maître du Mouvement Moderne, dans le premier chantier suivi par le jeune Américain arrivé à Paris immédiatement après la guerre.

En 1949, Shadrach Woods écrit à Le Corbusier du chantier de l'Unité d'Habitation à Marseille :

« Je profite de cette occasion pour vous envoyer aussi les photos des deux premiers coupe-feu que j'ai peints ».6

Woods qui n'a pas une formation d'architecte - il étudie l'ingénierie à New York et la philosophie à Dublin - a la réputation d'un professionnel pas trop doué pour le dessin, peint quelque chose à l'Unité. Peut-être cette lettre fait référence aux trois peintures murales de l'auteur. Les dates coïncident. Bien qu'aujourd'hui il n'y ait aucune trace de ces peintures, il y a trois photos qui témoignent de l'existence de ces œuvres, avec des légendes signées et datées par Woods lui-même.7

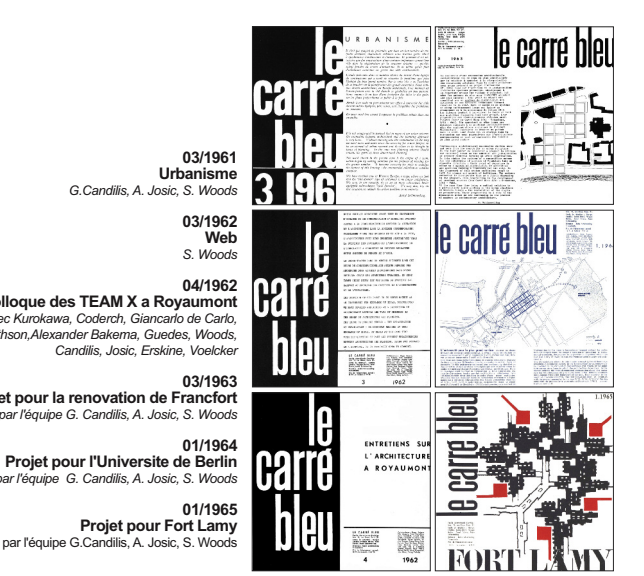


En 1949, Woods peint sur trois murs refends du chantier de boulevard Michelet. Le résultat formel est clairement influencé par la recherche artistique que Le Corbusier menait en ces années, visant à la Synthèse des Arts Majeurs. Les photographies de ces trois murales sont des documents extraordinaires car ils montrent le talent artistique, souvent dénigré, de l'auteur, qui, dans les années suivantes sera étouffé, peut-être éclipsé par la figure d'Alexis Josic, ou parce qu'il trouve dans une autre voie, celle de l'écriture, une plus grande réalisation de son talent.8 De plus, ces documents sont des sources très intéressantes de réflexion pour la contextualisation de la figure de Woods, qui, différemment de ses contemporains, ne se consacre pas seulement à la recherche de systèmes, mais cherche souvent un lien avec les arts. À la lumière des résultats formels de ses réalisations cette déclaration peut sembler contradictoire, mais c'est dans la vie personnelle et dans la recherche qui sous-tend son activité d'architecte que Woods s'est intéressé à la dégradation des arts.

Woods a une grande curiosité pour tout ce qui est contemporain. En plus du groupe d'amis artistes dont il suit avec intérêt les expériences, il fréquente souvent des galeries d'art telles que Sonneband ou Leo Castelli à Paris, et d'autres à New York, où il va acheter des œuvres d'Andy Warhol et Robert Rauschenberg. De plus, Woods gardera jalousement une tapisserie de Le Corbusier, de la série Les Musiciens, accrochée pendant des années dans son appartement parisien, rue Mathurin Regnier. Une rencontre importante pour le développement artistique de Woods, la deuxième étape dans la construction de cette histoire, est sûrement Joachim Pfeufer.9 Leur rencontre a lieu à Otterlo en 1959, à l'occasion du XI CIAM. Joachim Pfeufer y est invité par Herman Haan, architecte néerlandais et archéologue qui venait d'arriver de sa première campagne d'études au Mali, le Soudan français, le pays des Dogons, mais qui avait déjà derrière lui une expérience africaine vaste. La rencontre avec Haan et sa curiosité pour les Dogons sont le point de départ d'un travail qui dure depuis cinquante ans : le Poipoidrom.10

Peu de temps après le Congrès de Otterlo Pfeufer commence son travail à Paris, rue Dauphine chez Candilis-Josic-Woods, devenant l'un des collaborateurs les plus présents et fidèles jusqu'en 1968, entre Paris, Milan et New York.

Grâce à Pfeufer, Woods entre en contact avec des artistes appartenant à la sphère Fluxus comme Robert Filliou, et grâce à ce dernier, il rencontre George Maciunas. Fluxus, « mouvement artistique » Neo-Dada né en 1962, met en cause la notion d'art, la fonction de l'art et le rôle de l'artiste dans la société.11 Comme les dadaïstes, avec une propension pour le non-sens, ces artistes refusent la logique et la raison. Les artistes Fluxus identifient en Marcel Duchamp et John Cage leurs ancêtres, et ils fondent leur travail sur la répartition rythmique de Cage (tout se décompose en éléments individuels, pour être réassemblé, avec une perte implicite de sens) et sur le changement de sens typique du travail de Duchamp, radicalisant leurs pratiques vers un « non-art ». « Le son est action », disait John Cage, cette réflexion a peut-être été l'un des points de départ qui a fait passer la grammaire de musicale à performative.



Toute la production de Fluxus est caractérisée par une marque d'expérimentation et une non-reconnaissance des œuvres. En cherchant une grammaire contemporaine qui évite la logique du marché, ils se déplacent sur la ligne d'adoration de l'instant performatif, parce qu'ils croient être hors du marché. Ce groupe n'aurait probablement pas existé sans les artistes, mais aujourd'hui il est possible d'affirmer qu'il n'aurait pas pu exister sans celui qui l'a organisé : l'artiste à formation d'architecte, Georges Maciunas.12

Joachim Pfeufer est le lien entre Shadrach Woods et l'expérience Fluxus. A Paris, centre européen des expérimentations artistiques des années soixante, Woods travaille avec Pfeufer et le Français Robert Filliou, le grec Vassilakis Takis, l'Américain Jo Jones, l'allemande Vera Spoerri pour une exposition à la XIV Triennale de Milano en 1968.

Il y a aussi une collaboration qui pourrait être appelée, « non-consciente » qui, à partir d'une œuvre de Robert Filliou, est complétée par les mots de Woods. Il s'agit de Ample food for Stupid Thought,13 une œuvre conçue par Robert Filliou en 1965, composée d'une série de quatre-vingt-seize cartes postales sur lesquelles un message est imprimé. Appelée « poetry incorporated »14, elle est toujours liée à la puissance évocatrice de la parole.15 Une copie de cette série est en possession de Woods, probablement un cadeau de Robert Filliou. Ainsi, depuis 1965, Woods utilise ces cartes postales et très souvent les intègre, en changeant le sens des messages, formulés en questions, qu'elles contiennent. Deux exemples sont une carte postale envoyée à l'agence de 18 rue Dauphine à Paris et l'autre à Alison et Peter Smithson à Londres. Dans la première, le message original « Who is behind the curtain ? » est remplacé par « Who is behind the Lower Manhattan Expressway ? », la communication à ses collègues de son implication, une surprise pour lui-même, dans le projet d'une infrastructure importante pour le centre de Manhattan. C'est un travail qui engage Woods depuis 1967 dans son agence de Manhattan, qui ne sera jamais réalisé, étant l'objet de nombreuses controverses quant à sa réelle nécessité pour la ville.

La seconde, envoyée aux deux âmes Anglaises du core group du Team X, insiste sur la mobilité, largement abordée par Woods, Candilis et Josic dans leurs projets. La phrase a été dans ce cas changée de « Why do not walk away ? » en « Why do not drive or walk away ? ».

Beaucoup d'autres ont été envoyées à des amis et des collègues. Aujourd'hui, elles sont en partie conservées dans quelques archives en Europe et aux États-Unis, et en partie probablement perdues.

Ces petits détails de moments raffinés et poétiques conjugués dans l'expérience de conception de Woods, aident à construire un nouveau sens de son travail.

1 SMITHSON Peter, Woods: a polemic writer, in «New York Times», 17 October 1975, p.21.
2 SMITHSON Alison (edited by), TEAM 10 PRIMER, Studio Vista, London 1968
3 Photographie par Marc Garanger, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University
4 PEARSON Christopher Eric Morgan, Integrations of art and architecture in the work of Le Corbusier. Theory and practice from Ornamentalism to the "Synthesis of the major arts", PhD Thesis, Stanford University (advisor Prof. Paul V. Turner) 1995
5 VON MOOS Stanislaus, Le Corbusier. Elements of a Synthesis, MIT Press, Cambridge 1979
6 Document A3-5-22, Fondation Le Corbusier, Paris). Lettre de Marsiglia Marsiglia, 1949, lettre inédite.
7 Photographies de deux murales, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University
8 «Shadrach once told me: "Not everybody wants to be a painter, or car". And I thought maybe he was saying something to me, but maybe he was talking about himself».
9 De l'entretien avec l'auteur Joachim Pfeufer, Nantes 2012.
10 Architecte, urbaniste, artiste (Boston 1935). Il vit et travaille à Nantes, Francia.
11 1963 est le commencement de la collaboration entre Filliou et Pfeufer. Ainsi est défini le Poipoidrom par le même Pfeufer: « The Poipoidrom is the functional relation of thinking, activity, and communication. The combination of a great number of minimums is not simply many chairs or many work-benches - a great calm. The Poipoidrom is an expression of this. And it is, at the same time, the matrix of two different routes: that of activity and that of thinking - which corresponds to the different dispositions of the co-constructors, Robert Filliou and Joachim Pfeufer. The optimal Poipoidrom is an instantly realizable building of the size of 24x24 meters. What should be put inside, and how it should be built up became clear during ten years of research. The co-urbanists are now working on the designation of the building's site and they welcome any suggestions coming from anyone».
Après la mort de Robert Filliou (1987), Joachim Pfeufer continue lui-même le discours Poipoidrom.
12 HENDRICKS Jon, Fluxus Codex, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1988
13 Georges Maciunas (1931-1978), artiste d'origine lituanien. Jeun, il part à New York et étudie l'architecture à la Cooper Union. Toute sa vie est dédiée à la cause Fluxus.
Aujourd'hui il existe une fondation à son nom : Georges Maciunas Foundation Inc. dont le siège est à Manhattan.
14 992 copies de l'œuvre ont été produites, et, toujours en 1965, par "Something Else Press" a été publié le texte : Ample food for Stupid Thought
15 D'une interview par l'auteur à Joachim Pfeufer, Nantes 2012
De Fluxus Biennial, Roma (2010-2011), par Achille Bonito Oliva

Shadrach Woods, between Synthesis of Major Arts and Non-Art

Shadrach Woods (1923-1973) appears again on the pages of Le Carré Bleu after having been one of its main figures in the '60s and '70s, when this review was written and produced in Rue Dauphine in Paris, at the Candilis-Josic-Woods associated firm. Shadrach Woods, in his short professional career - twenty five years between 1947 and 1973, the year of his untimely death- dealt with architecture, town-planning and theory of the project in a crucial moment of last century: the second post-war period in Europe, the years in which the composition and operational principles of the Modern Movement were questioned, the years of an urgent reconstruction.

Shadrach Woods is like Samuel Beckett, affirms Peter Smithson. In his working method, from well-pondered beginnings towards a more general method, in Smithson's words "he was the only one in his generation to proceed with such a caution", and this method enabled him "to attain the most original and radical results"¹. The British soul of Team X used these words in an article on the New York Times in 1975. Woods was closely connected to Team X's experience, being part of its core group.

He regularly used to attend its group meetings from 1953 to 1973, sharing its vision of the construction of a Utopia of the present.²

An unprecedented aspect of Shadrach Woods' work is related to artistic contamination and to the pursuit of a synthesis of arts. A case in point in this direction is a project of 1961, in Poitiers, never published before.

The dream of a synthesis of arts, meant as a total art work, is rooted in *Gesamtkunstwerk*, the German expressionism. There is a project, of which Woods was in charge, a yard for arch experimentation towards the synthesis of arts. It is a quite small project which combines various sectors of knowledge and various artistic and technical fields. Close to Poitiers, at St. Julien de L'Ars convent, from 1961 -the year in which the project was commissioned- to 1965 -the year of its completion- artists, architects and engineers convened. The order for the convent enlargement had supposedly reached the Candilis-Josic-Woods firm after having been rejected by Le Corbusier.

Woods, with Waltraude Schleicher, had to work on a project which was not usual to him in dimension and typology. He invited then some of the members of his Parisian group, among whom engineer Jean Prouvé, who dealt with structures and the study of the technology for the facade, a probably necessary step to produce the modular facade of Berlin Free University, four years later, the "first structuralist building", according to Herman Hertzberger, the expression of the web concept and a daring technological experiment.

The Parisian group who joined him in Poitiers included also personalities of the art world: the sculptor of Greek origin Costa Coulentianos, the French photographer and film-maker Marc Garanger and Joachim Pfeufer, an architect and artist born in USA who later became a regular collaborator of the associated firm. The latter was called to paint a wall painting in the chapel, which was never ended. Some photos of its preparation are the only evidence available.³ Coulentianos' sculptures, the crucifix in the chapel, the convent enclosures and the shrine show Wood's possibly unconscious course towards the synthesis of arts.

This extraordinary experience is told by Garanger, the author of an engaged photography, which was often focused on North Africa, who worked in Poitiers on a theme not usual to him: photography of architecture.

Probably Woods in the period of his training as an architect in the atelier in Rue de Sèvres had been influenced by Le Corbusier himself, for whom the synthesis between art and architecture is a recurrent theme which gives rise to dialectic tension, in the theory and in the practice of an architect-artist, which he committed himself to ease.⁴ Through synthesis a new order has to be attained, consistent with the spirit of modern era. In 1944, in the newspaper "Volontés", Le Corbusier denounced his wish of harmony, of *Synthesis of Major Arts*, to find a meeting point between architects, painters and sculptors in the name of the spirit of the time.

In 1947, in Bridgewater at the International Congress of Modern Architecture (CIAM) the setting up of a section devoted to the Synthesis of Plastic Arts was suggested. In a later meeting in Paris, Le Corbusier insisted on the constitution of an "architectural condition" for the merging of plastic arts at Porte Maillot, in Paris. There, the exhibition *Synthèse des Arts Majeurs* should have taken shape in 1950. Although the exhibition never saw the light of day, Le Corbusier persevered in trying to attain synthesis. Painting itself, for instance, was not for him a marginal activity compared to his activity as an architect, but a creative activity between the public sphere and a more private one.⁵

There are, anyway, other steps in the course to the synthesis of arts in Woods' work. The first one can be recorded when he joined the firm of the great master of Modern Movement, in the first builders' yard at which Wood worked after arriving in Paris soon after the war.

In 1949 Shadrach Woods wrote to Le Corbusier from the yard of the Unité d'Habitat in Marseille: "*Je profite de cette occasion pour vous envoyer aussi les photos des deux premier coupe-feu que j'ai peints*".⁶

Woods, who had not been trained as an architect -he studied Engineering in new York and Philosophy in Dublin- and who was known for not being particularly skilled in drawing, painted something at

the Unité. May be this letter makes reference to three wall paintings in his own hand. Dates coincide.

Although nowadays no trace of those paintings exists, there are three photos witnessing the existence of those works, with captions signed by Woods himself dating them.⁷

It was 1949 and Woods painted on three partitions in the yard of Boulevard Michelet. The formal result was clearly influenced by Le Corbusier's artistic research of those years aimed at the *Synthesis of Major Arts*. The photos of those wall paintings are extraordinary records because they show the author's - often denied - artistic talent which in the following years was choked back, may be eclipsed by Alexis Josic, or perhaps because he found another direction, the one of writing, a greater realization of his talent.⁸ Moreover, these records are very interesting food for thought to contextualize Woods' activity since, unlike some architects of his days, he did not devote himself only to the search of systems, but often looked for connections with arts.

In the light of the formal results of his works, this statement might seem contradictory, but it is in personal life and in the research underlying architectural practice that Woods was interested in the contamination of arts.

He was extremely curious of whatever was contemporary. Besides the group of friends whose experimentation he used to follow, he used to visit art galleries such as Sonneband in Paris, or Leo Castelli's in Paris and then in New York, where he bought works by Andy Warhol and Robert Rauschenberg. Moreover, Woods guarded with care a tapestry by Le Corbusier, of the series *Les Musiciens*, which would hang for years in his Parisian apartment in Rue Mathurin Regnier.

An outstanding figure in Woods' artistic development -the second step in the construction of this story- is certainly Joachim Pfeufer.⁹ He met Pfeufer in 1959 in Otterlo, at the 11th CIAM. Joachim Pfeufer had been invited there by his friend Herman Haan, a Dutch architect and archaeologist who was just coming back from his first study visit in Mali, then French Sudan, the land of Dogons, but he had already a deep African experience. The meeting with Haan and his curiosity for Dogons were the starting point for a work which has been lasting for fifty years: the *Poipoidrom*.¹⁰

Some time after the Congress in Otterlo, Pfeufer started to work in Paris in rue Dauphine at Candilis-Josic-Woods' firm, becoming one of the most lively and faithful collaborators until 1968, working in Paris, Milan and New York. Thanks to Pfeufer, Woods got in touch with the artists belonging to the Fluxus movement, as Robert Filliou, and thanks to the latter he met Georges Maciunas.

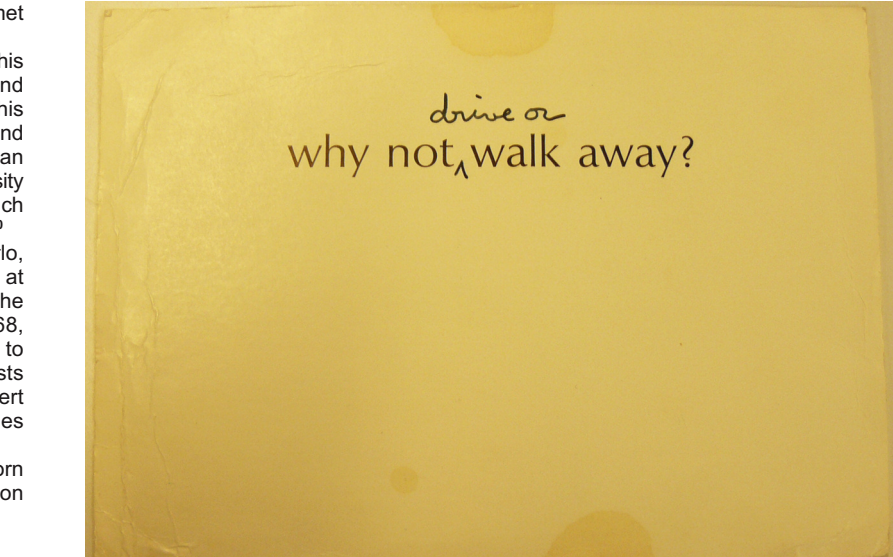
Fluxus, a New-Dada "artistic movement" born in 1962, questioned the notion of art, the function of art and the artist's role in society.¹¹

Like Dadaists, with a propensity for non-sense, these artists refused both logic and reason. Fluxus artists acknowledged Marcel Duchamp and John Cage as their forefathers and founded their works on Cage's rhythmic breaking up (all is broken up into individual elements to be re-composed, with an implicit loss of sense) and on the slide of meaning present in Duchamp's work, driving their practices to a "non-art". "*Sound is action*", used to say John Cage, and perhaps this thought has been one of the starting points which brought from musical grammar to performative grammar.

The whole Fluxus' production is characterized by the experimentation and non-recognizability of works. Looking for a contemporary grammar shunning the market laws, they tend to worship the performative moment, because they believe they are out of the market. This group would probably not have existed without artists, but certainly today one can affirm that it would have never existed without the one who organized it: George Maciunas, the artist trained as an architect.¹²

Joachim Pfeufer is the link between Shadrach Woods and the Fluxus experience. In Paris, then the European centre of artistic experimentation in the '60s, Woods worked together with Pfeufer and the French Robert Filliou, the Greek Vassilakis Takis, the American Jo Jones, the German Vera Spoorri in the organization of the XIV Triennale of Milan in 1968.

There is also a cooperation one might call "non-conscious", in which a work by Robert Filliou, was integrated by Woods' words. It is "*Ample food for stupid Thought*",¹³ a work by Robert Filliou of 1965, consisting of a set of ninety-six postcards on which a message was printed. It was defined as "*poetry incorporated*"¹⁴, always linked to the evocative power of words.¹⁵



A copy of the set was in Woods' possession, probably given him by Filliou himself.

Thus, since 1965, Woods started to use the postcards, often integrating them by changing the meaning of the messages formulated as questions. Two examples are a postcard sent to the firm in Rue Dauphine 18 in Paris and another one to Alison and Peter Smithson in London. In the former the original message "*Who is behind the curtain?*" was turned into "*Who is behind the Lower Manhattan Expressway?*", communicating thus to his colleagues his involvement -at Woods' surprise- in a project for an important infrastructure in the centre of Manhattan.

It was a work which engaged Woods since 1967 in his firm in Manhattan, the object of bitter dispute concerning its real need within the city, which was never built. The latter, sent to the two British members of the core group of Team X, insisted on the theme of mobility, amply faced by Woods, Candilis and Josic in their projects. The sentence in this case from "*Why do not walk away?*" was turned into "*Why do not drive or walk away?*". Many postcards were sent to other friends and colleagues. Nowadays they are partly kept in archives in Europe and the United States, some more are probably lost.

Combining these small details -fine and poetic moments in Woods' designing experience- it is possible to give a new meaning to his whole work.

Un altro Shadrach Woods, tra Sintesi delle Arti Maggiori e non-arte

La figura di Shadrach Woods (1923-1973) ritorna sulle pagine di Le Carré Bleu dopo essere stato uno dei suoi protagonisti negli anni Sessanta e Settanta, quando questa rivista si scriveva e si costruiva proprio in Rue Dauphine a Parigi, nella sede dello studio associato Candilis-Josic-Woods. Shadrach Woods, nella sua breve carriera professionale -venticinque anni di attività tra il 1947 e il 1973, anno della sua prematura scomparsa- si occupa di architettura, urbanistica e di teoria del progetto in un momento determinante del secolo scorso: il secondo dopoguerra in Europa, anni in cui vengono messi in discussione i principi compositivi e operativi del Movimento Moderno, anni dell'urgente ricostruzione. Shadrach Woods è come Samuel Beckett. Afferma Peter Smithson. Nel metodo di lavoro, da piccoli inizi ben ponderati verso un metodo più generale. Secondo Smithson «è stato l'unico della sua generazione a procedere con una simile cautela», e questo metodo gli ha permesso «di arrivare ai più originali e radicali risultati».¹

L'anima inglese del Team X utilizza queste parole in un articolo sul New York Times nel 1975. Woods è legato in modo significativo all'esperienza del Team X, di cui faceva parte del core group. Partecipa assiduamente infatti agli incontri del gruppo dal 1953 al 1973, condividendo la visione della costruzione di un'utopia del presente.²

Un aspetto inedito dell'opera di Shadrach Woods è legato alle contaminazioni artistiche e all'interesse spesso ricercato per una sintesi delle arti. Un caso interessante in questa direzione è quello di un progetto del 1961, a Poitiers, mai pubblicato prima d'ora. Il sogno di una sintesi delle arti, intesa come opera di arte totale, affonda le sue radici nell'espressionismo tedesco, nella *Gesamtkunstwerk*. Esiste un progetto, di cui Woods è responsabile, un cantiere per feconde sperimentazioni nella direzione delle sintesi delle arti. Opera di dimensioni ridotte, trova nella sua realizzazione l'incontro di più saperi e di più discipline artistiche e tecniche. Vicino a Poitiers, al convento di St.Julien de L'Ars dal 1961 -anno in cui viene commissionato il progetto- al 1965 - anno del completamento del cantiere-, convergono artisti, architetti ed ingegneri. La commessa per l'ampliamento del convento sembra sia arrivata all'ufficio Candilis-Josic-Woods poiché rifiutata da Le Corbusier. Woods è il responsabile e si misura con un progetto per lui non consueto, per dimensioni e per tipologia, che segue insieme a Waltraude Schleicher. Qui invita alcune figure del suo gruppo parigino, tra cui l'ingegnere Jean Prouvé, che si occuperà delle strutture e dello studio della tecnologia di facciata, passaggio probabilmente imprescindibile per la realizzazione

quattro anni dopo della facciata modulare della Libera Università di Berlino, il «*primo edificio strutturalista*», secondo Herman Hertzberger, espressione del web concept e ardita sperimentazione tecnologica.

Il gruppo parigino che approda a Poitiers comprende anche figure legate al mondo dell'arte: lo scultore di origine greca Costa Coulentianos, il fotografo e cineasta francese Marc Garanger e Joachim Pfeufer, architetto e artista di origine statunitense che si rivelerà un collaboratore assiduo dello studio associato. Quest'ultimo è chiamato a realizzare un murale all'interno della cappella, che però non verrà mai ultimato.

Di quest'opera ci è pervenuta unicamente una testimonianza fotografica relativa alla sua preparazione.³ Le sculture di Coulentianos, il crocifisso per la cappella, le recinzioni del convento e il tabernacolo indicano un percorso, forse inconsueto, di Woods verso la sintesi delle arti. Questa straordinaria esperienza viene raccontata da Garanger, autore di una fotografia impegnata, che spesso si è occupata del Nord Africa, lavora qui a Poitiers su un tema a lui non consueto, la fotografia di architettura.

Molto probabilmente Woods era stato influenzato nel periodo della sua formazione da architetto nell'atelier di Rue de Sèvres da Le Corbusier stesso, per il quale la sintesi di arte ed architettura è un tema ricorrente che crea una tensione dialettica, nella teoria e nella pratica di architetto-artista, a cui egli dedica grande impegno per la sua risoluzione.⁴ Attraverso la sintesi si vuole raggiungere un nuovo ordine per le parti, coerente con lo spirito dell'epoca moderna. Nel 1944, nel giornale "Volontés" Le Corbusier denuncia il suo desiderio di armonia, di *Sintesi delle Arti Maggiori*, al fine di trovare un incontro tra architetti, pittori e scultori all'insegna dello spirito del tempo.

A Bridgewater nel 1947, al Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) si auspica la creazione di una sezione dedicata alla Sintesi delle Arti Plastiche. In un successivo incontro di Parigi Le Corbusier insiste sulla costituzione a Porte Maillot, sempre a Parigi, di una «condizione architettonica» per l'incontro delle arti plastiche. Qui avrebbe dovuto prendere forma nel 1950 la mostra *Synthèse des Arts Majeurs*. Sebbene questa mostra non vedrà mai la luce, Le Corbusier persevererà comunque nella direzione della sintesi. La stessa pittura, per esempio, non era per lui un'occupazione marginale rispetto alla sua attività di architetto, bensì un'attività creativa in un'area intermedia tra una sfera pubblica e una più privata.⁵

Esistono però altri tasselli nella costruzione di un percorso di sintesi delle arti nell'opera di Woods. Il primo, in ordine cronologico si registra proprio alla corte del grande maestro del Movimento Moderno, nel primo cantiere seguito dal giovane americano approdato a Parigi nell'immediato dopoguerra.

Nel 1949 Shadrach Woods scrive a Le Corbusier dal cantiere dell'Unité d'Habitat di Marsiglia: «*Je profite de cette occasion pour vous envoyer aussi les photos des deux premier coupe-feu que j'ai peints*».⁶

Woods che non ha una formazione da architetto -studia infatti ingegneria a New York e filosofia a Dublino- e che ha la fama di professionista non particolarmente dotato per il disegno, dipinge qualcosa all'Unité. Forse questa lettera si riferisce a tre murales dell'autore. Anche le date coincidono. Sebbene oggi non ci sia più traccia di quei murales, esistono tre fotografie che testimoniano l'esistenza di quelle opere, con didascalie firmate da Woods stesso che le autenticano e le datano.⁷

È il 1949 e Woods dipinge su tre setti del cantiere di Boulevard Michelet. Il risultato formale è chiaramente influenzato dalle ricerche artistiche che il suo maestro Le Corbusier conduceva in quegli anni, nella direzione della *Sintesi delle Arti Maggiori*. Le fotografie di questi tre murales sono documenti straordinari perché mostrano un talento artistico, spesso negato, dell'autore, che in anni successivi verrà represso, forse oscurato dalla figura di Alexis Josic, o forse perché trova in un'altra direzione, quella della scrittura, una maggiore realizzazione del suo talento.⁸ Inoltre, questi documenti sono interessantissimi fonti di riflessione per la contestualizzazione della figura di Woods, che a differenza di alcuni suoi contemporanei, non si dedica unicamente alla ricerca di sistemi, ma ricerca spesso un collegamento con le arti. Alla luce dei risultati formali delle sue architetture costruite questa affermazione potrebbe sembrare contraddittoria, ma è nella vita personale e nelle ricerche che sottendono la pratica architettonica che Woods è interessato alla contaminazione delle arti.

Woods nutre una grande curiosità per tutto ciò che è contemporaneo. Oltre al gruppo di amici artisti di cui segue con interesse le sperimentazioni, è solito frequentare gallerie d'arte quali Sonneband a Parigi, o Leo Castelli a Parigi e poi a New York, dove comprerà opere di Andy Warhol o di Robert Rauschenberg. Inoltre, Woods custodirà gelosamente una tappezzeria di Le Corbusier, della serie *Les Musiciens*, appesa per anni nel suo appartamento parigino di Rue Mathurin Regnier.

Un incontro indispensabile per la deriva artistica di Woods, il secondo tassello nella costruzione di questo racconto, è sicuramente Joachim Pfeufer.⁹ Il 1959 è l'anno del loro incontro, a Otterlo, in occasione del XI CIAM. Qui Joachim Pfeufer è invitato dall'amico Herman Haan, architetto e archeologo olandese che era appena arrivato dalla sua prima campagna di studi in Mali, allora Sudan francese, terra del Dogon, ma aveva già alle spalle una corposa esperienza africana.

L'incontro con Haan e la curiosità verso i Dogon saranno il punto di partenza per un'opera che dura da cinquanta anni: il *Poipoidrom*.¹⁰

Poco tempo dopo il Congresso di Otterlo Pfeufer inizia a lavorare a Parigi in Rue Dauphine da Candilis- Josic-Woods, diventando uno dei collaboratori più presenti e fedeli fino al 1968, tra Parigi, Milano e New York. Grazie a Pfeufer, Woods entrerà a contatto con artisti afferenti alla sfera Fluxus come Robert Filliou, e grazie a quest'ultimo ha modo di conoscere Georges Maciunas.

Fluxus, "movimento artistico" neo-dada nato nel 1962, mette in discussione la nozione di arte, funzione dell'arte e ruolo dell'artista nella società.¹¹ Come i Dadaisti, con una propensione per il non-senso, questi artisti rifiutano la logica e la ragione.

Gli artisti Fluxus riconoscono in Marcel Duchamp e in John Cage i loro progenitori e basano le loro opere sulla scomposizione ritmica di Cage (tutto si scompone in elementi singoli per poi essere ricomposto, con implicita perdita di senso) e sullo slittamento di significato presente nell'opera di Duchamp, estremizzando la loro pratiche verso una "non-arte". «*Sound is action*», diceva John Cage, e forse questa riflessione è stata uno dei punti di partenza che ha portato dalla grammatica musicale verso quella performativa.

L'intera produzione di Fluxus è caratterizzata da un marchio di sperimentaltà e da una non riconoscibilità delle opere. Alla ricerca di una grammatica contemporanea che rifugga le logiche del mercato, si muovono sulla linea della adorazione del momento performativo, perché credono essere fuori dal mercato. Questo gruppo probabilmente non sarebbe esistito senza gli artisti, ma con sicurezza oggi si può affermare che non sarebbe esistito senza colui che lo ha organizzato: l'artista, con formazione da architetto, Georges Maciunas.¹²

Joachim Pfeufer è il collegamento tra Shadrach Woods e l'esperienza Fluxus. In una Parigi centro europeo delle sperimentazioni artistiche degli anni Sessanta, Woods si troverà a collaborare con Pfeufer e il francese Robert Filliou, il greco Vassilakis Takis, l'americano Jo Jones, la tedesca Vera Spoorri in allestimento alla XIV Triennale di Milano nel 1968.

Esiste inoltre una collaborazione che potremmo definire, "non-cosciente", che partendo da un'opera di Robert Filliou, viene integrata dalle parole di Woods. Si tratta di *Ample food for Stupid Thought*,¹³ opera di Robert Filliou del 1965, costituita da una serie di novantasei cartoline su cui è stampato un messaggio. Definita "*poetry incorporated*"¹⁴, il suo lavoro rimane sempre legato al potere evocativo della parola.¹⁵

Una copia di questa serie è in possesso del nostro autore, probabilmente regalata proprio da Robert Filliou. Così, dal 1965 Woods utilizza queste cartoline, e molto spesso le integra, cambiando il significato dei messaggi formulati sotto forma di domanda che le opere contengono.

Ne sono esempi una cartolina spedita allo studio di Rue Dauphine 18 a Parigi e l'altra ad Alison e Peter Smithson a Londra.

Nella prima il messaggio che originariamente era "Who is behind the curtain?", viene modificato in "*Who is behind the Lower Manhattan Expressway?*", comunicando ai colleghi il coinvolgimento, accolto con sorpresa dall'autore stesso, per un progetto per un'importante infrastruttura nel centro di Manhattan. È un'opera che occupa Woods dal 1967 nel suo studio di Manhattan, oggetto di molte polemiche relative al suo reale bisogno all'interno della città, che non verrà mai realizzata.

La seconda, spedita alle due anime inglesi del core group del Team X, insiste sul tema della mobilità, diffusamente affrontato da Woods, Candilis e Josic nei loro progetti. La frase viene in questo caso integrata, da "*Why do not walk away?*" a "*Why do not drive or walk away?*".

Molte altre sono state spedite ad amici e colleghi. Oggi sono in parte conservate in archivi tra Europa e Stati Uniti, e in parte sono probabilmente andate perdute.

Questi piccoli tasselli, minuti e poetici momenti all'interno dell'esperienza progettuale woodsiana, se uniti, aiutano a costruire un nuovo senso della sua opera.



9

1/23

4

6

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107