

|

|

## MATIERES SECONDES

Neutraliser la fonction d'un objet fonctionnel. Eprouver sa matière physiquement. Creuser, gratter, limer, poncer, effacer, cacher, couvrir, découvrir, recouvrir. Redécouvrir. Une grille de fers à béton, une feuille de BA13, un sac de ciment, de la toile à patron, de la poudre à tracer, de l'argile, du calcaire, un fragment de charpente, un bâtiment désaffecté, ou presque.

Il y a des objets qui interpellent et des objets qui laissent indifférents. D'un point de vue sensoriel c'est une question de sémiotique. D'un point de vue sensible, une question d'énergie. Chaque objet émet un champ magnétique plus ou moins fort que nous pénétrons en approchant. Pour qui est réceptif, l'effet provoque un sentiment d'attraction ou de répulsion. Les objets dont l'enveloppe est très fine semblent venir de nulle part et aller nulle part. Ils n'ont pas de charge. On s'en moque. Lieux communs, non lieux, objets communs, non objets. Dans ce vaste champ, les objets qui m'interpellent sont ceux dont le signal, relativement faible, pose la question du statut. A quoi servent-ils ? D'où viennent-ils ? Où vont-ils ? Objets partiels, incomplets, objets en attente, objets outils, objets matériaux. Ces objets choses dont l'existence dichotomique est en quête de transformation, qui attendent de servir ou d'être affectés pour prendre pleinement leur sens, interpellent davantage par ce qui leur manque que parce qu'ils sont. L'objet qui s'est trop éloigné de sa mise en œuvre est un corps inerte. Mais cette inertie n'est pas neutre, il se dégage de ce corps une énergie particulière, pâle et infinie. Ces objets-là me touchent. Je suis sensible à leur manque. Je veux les intégrer à mon histoire.

S'ils m'interpellent c'est que nous avons quelque chose en commun. Aussi mon histoire ne peut pas leur être étrangère. C'est un basculement qui biaise franchement leur direction première, qui les prive définitivement de leur potentielle fonction, mais qui fabrique du sens. Par le nouveau regard qu'on leur porte ils trouvent statut, s'organisent ensemble ou deviennent autonomes. J'essaye de conférer à leur pauvreté une certaine valeur, de les ouvrir à d'autres interprétations. En les rassemblant, l'énergie de chacun rencontre celle de l'autre. Ils s'organisent dans un système où les connections, fortuites ou programmées, posent des questions non plus d'usage mais de sens. Mon univers est celui de l'architecture. Je m'intéresse à la naissance et à la mort de ses courants, au passage de la tradition au modernisme puis au post modernisme. Les objets que je réunis ont tous quelque chose à voir avec cette histoire de l'architecture. Ce sont des outils, des matériaux, des images, des signes qui, une fois manipulés, deviennent les fragments d'une nouvelle histoire qui oscille entre fiction et réalité. D'ailleurs c'est peut-être l'histoire même de l'architecture qu'il faut ici considérer comme matériau.

## LE MONDE PHYSIQUE

Je perçois le monde physique comme une somme de résultats : ceux d'équations au sein desquelles l'idée pure s'expose à l'économie pour devenir projet, puis chose concrète. Le monde physique est un vaste champ de compromis dont les composantes, englouties sous le joug du résultat, échappent au champ du visible pour ne présenter aux yeux du monde que leur aboutissement concret.

La réalisation d'une ville amène nécessairement avec elle une réduction du champ des possibles que sont l'urbanisme, le paysage et l'architecture à leur stade de projet. S'inscrivant dans un temps linéaire invariable, le processus de concrétisation réduit nécessairement notre capacité d'abstraction des choses. En se réalisant, le monde des idées et des images laisse place au monde physique de la matière, substituant la réalité à l'imaginaire. Dans ce processus, le temps du chantier provoque le glissement d'un monde vers l'autre, il fait office de vecteur de transition : de l'abstrait vers le concret. L'espace qui en résulte est ambigu, technique et esthétique s'y fondent en une sorte de mécanique de l'illusion. Le chantier se définit comme un espace mutant, donnant simultanément à croire et à comprendre ; dimension paradoxale de laquelle émergent mes pistes de réflexion.

Si l'on considère le chantier comme un vecteur de transition, quel statut acquiert-il dès lors qu'il s'arrête ? Quel est le degré d'abstraction d'une ville inachevée ? Ma démarche s'appuie sur une remise en question des notions de projet (comme représentation d'une future réalité) et de chantier (comme processus visant la finitude) pour fabriquer un territoire où, échappant à la fatalité du temps linéaire, les choses physiques recouvrent un certain degré d'abstraction. Dans ce territoire insolite où vacille l'interprétation, le réel est mis en déroute : les objets cohabitent avec leur fantôme, le temps est suspendu, étiré, dilaté, parfois inversé, rien est accompli, tout est en puissance. Le monde physique s'apparente à un système d'objets dont les connexions redeviennent conceptuelles.



Le comble du paratonnerre



Le comble du paratonnerre

2013

Noyer, textile 3D, ciment, acier

50 x 60 x 35 cm



2013

Béton, argile, laiton

45 x 7 x 15 cm  
45 x 12 x 8 cm  
hors socle





Sans titre - sculpture



Sans titre - sculpture

2012

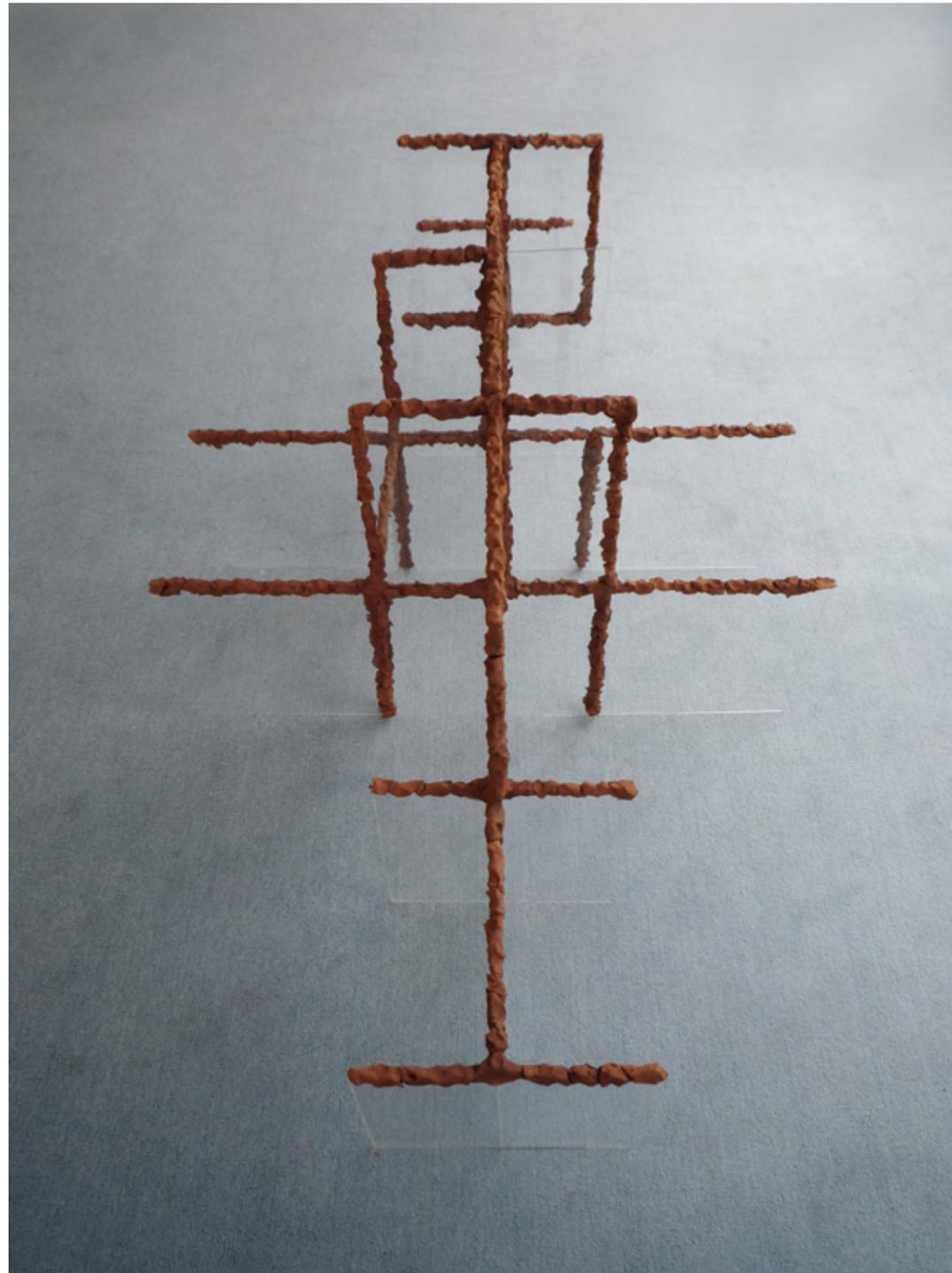
Exposition In & out

Espace Le Michelet  
Ivry sur Seine

Curateur IM ART

Plaque de BA13 sciée dans l'épaisseur,  
bastings, roulettes

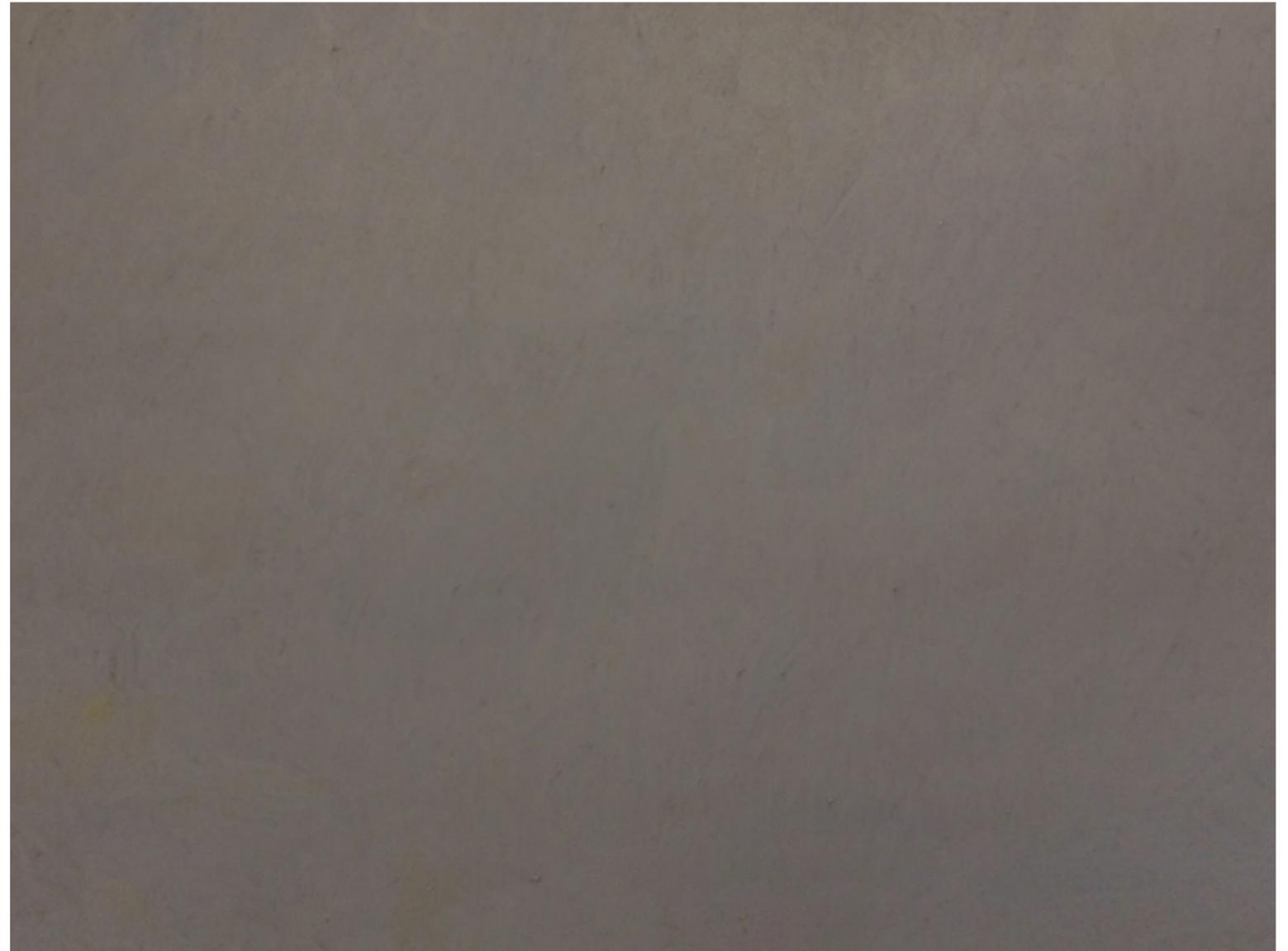
Dimensions  
250 x 50 x 30 cm





International style by Sennelier  
 (France)  
 Oil pastel. 48 colors mixed

White	2.08 ₰	Red light	2.08 ₰
Pale blue	2.08 ₰	Geranium lake light	2.08 ₰
Indian blue	2.08 ₰	Rose ochre	2.08 ₰
Royal blue	2.08 ₰	Permanent intense red	2.08 ₰
Azure blue	2.08 ₰	Ruby red	2.08 ₰
Phtalo blue	2.08 ₰	Venetian red	2.08 ₰
Midnight blue	2.08 ₰	Cobalt violet light	2.08 ₰
French ultramarine blue	2.08 ₰	Parma violet	2.08 ₰
Delft blue	2.08 ₰	Yellow ochre	2.08 ₰
Pine green	2.08 ₰	Raw sienna	2.08 ₰
Green medium	2.08 ₰	Earth brown	2.08 ₰
Cinnabar green yellow	2.08 ₰	Red brown	2.08 ₰
Barite green	2.08 ₰	Brown madder	2.08 ₰
Celestial blue	2.08 ₰	Raw umber	2.08 ₰
Celadon green	2.08 ₰	Burnt umber	2.08 ₰
Olive green	2.08 ₰	Blue grey	2.08 ₰
Permanent green light	2.08 ₰	Yellow grey	2.08 ₰
Naples yellow	2.08 ₰	Reddish Brown grey	2.08 ₰
Lemon yellow	2.08 ₰	Violet ochre	2.08 ₰
Yellow deep	2.08 ₰	Grey green	2.08 ₰
Bright yellow	2.08 ₰	Cold grey	2.08 ₰
Luminous yellow	2.08 ₰	Medium grey	2.08 ₰
Mandarin	2.08 ₰	Mars black	2.08 ₰
Chinese orange	2.08 ₰	Gold yellow	2.08 ₰



The colorful world of



On dit que les indiens d'Amazonie perçoivent plus de trois cents nuances de vert, que certaines tribus Maori distinguent quatre-vingt rouges différents. On dit aussi que les Inuits ont sept façons de nommer le blanc de la neige.

La rétine adapte l'homme à son environnement. Je suis né à Montereau (77). Je ne suis jamais allé en Amazonie, ni en Nouvelle-Zélande. Ni en Alaska.

Relativement à la capacité qu'ont certains peuples de distinguer certaines couleurs plutôt que d'autres, ce travail est nourri par l'environnement chromatique de l'homme moderne. L'industrie globale du verre, du métal et du béton, encouragée par la standardisation de la forme et de la matière de l'architecture, a engendré le style international.

Les monochromes de la série « International style by » varient selon un protocole rigoureux : importer les coffrets de pastels à l'huile de différentes marques présentes dans le monde (Sennelier, Reeves, Mungyo, Koh-i-noor, Caran d'Ache, etc.), fondre en un seul pastel l'ensemble des couleurs contenues dans un coffret, appliquer uniformément la couleur obtenue sur une surface dont la taille varie proportionnellement au nombre de couleurs mélangées.

The colorful world of  
(International style by)

2010

Exposition personnelle, Galerie RDV,  
Nantes

Cycle Outre-Forêt, 6B, Saint-Denis  
(93)

Pastel à l'huile sur carton bois

120 x 80 cm (48 colors mixed)  
60 x 80 cm (24 colors mixed)  
40 x 60 cm (12 colors mixed)



The colorful world of

The colorful world of  
(International style by)

2010

(II) Exposition personnelle, Galerie  
RDV, Nantes

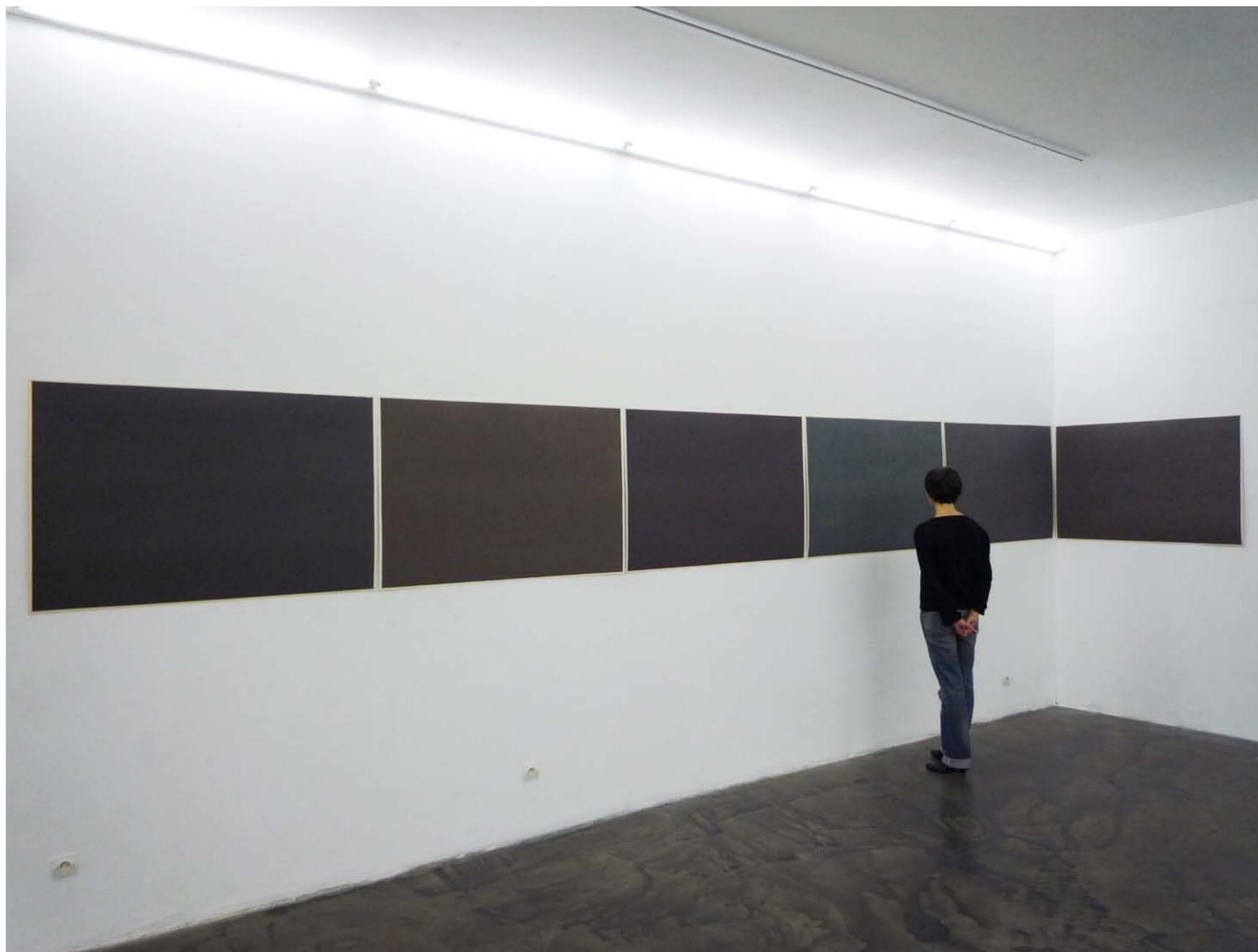
(I) Cycle Outre-Forêt, 6B, Saint-Denis  
(93)

Pastel à l'huile sur carton bois

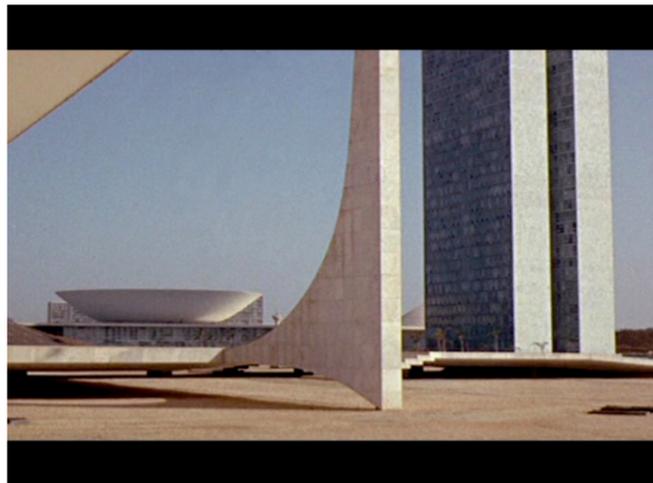
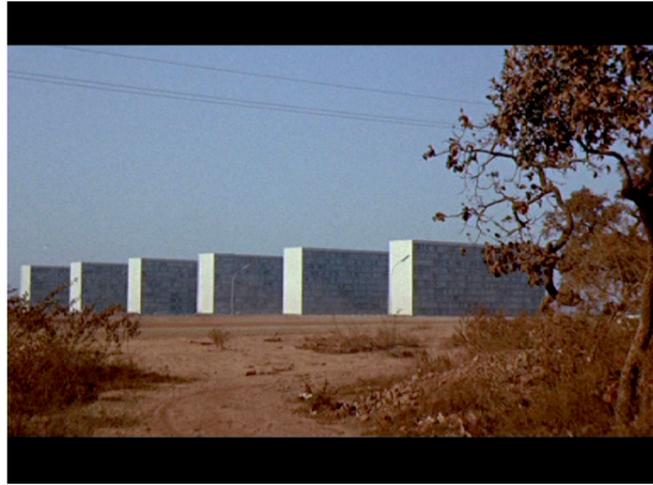
120 x 80 cm (48 colors mixed)

60 x 80 cm (24 colors mixed)

40 x 60 cm (12 colors mixed)



(II)



En 1964, quand Philippe de Broca tourne *L'homme de Rio*, Brasília est un vaste chantier. Avant d'abriter les classes moyennes et hautes si recherchées, la ville doit composer avec une population indésirable mais indispensable, les constructeurs. Appelés aussi « candagos », cette population peu qualifiée d'origine rurale représente 55 % de la population active. Il n'est alors pas question pour le gouvernement qu'elle s'installe durablement dans le District fédéral, aussi est-elle logée directement sur le chantier.

Le point de départ de la vidéo *Os candagos* est un extrait de *L'homme de Rio*, un moment précis où Jean-Paul Belmondo est poursuivi dans la ville de Brasília. Outre la dimension burlesque du film original, ce passage offre un point de vue exceptionnel sur la ville en 1964, avant l'arrivée des habitants officiels.

Mon travail consiste ici à faire ressortir la dimension documentaire de ce passage au détriment du scénario. L'ensemble de la séquence est retravaillé image par image ; Jean-Paul Belmondo y est effacé ainsi que toute trace de vie, ce qui focalise le regard sur le chantier de la ville qui fait office de décor pour le film. En privant le film de ses acteurs il s'agit d'évoquer l'effacement de cette population. Les traces que laisse la technique de rotoscopie sur le film original sont alors autant de spectres qui révèlent a fortiori la présence des « candagos » dans la ville. Au final une forme d'action et de rythme subsistent, soutenus par les acteurs invisibles qui inscrivent la ville dans un chaos temporel. Le vent et la poussière règnent. Brasília, point d'orgue du modernisme capitaliste, devient ville fantôme.





Dans le film original *l'Homme de Rio*, la séquence qui se joue à Brasilia prend fin en même temps que l'action, lorsque l'acteur principal simulant sa propre mort jette du haut d'un échafaudage un fut en métal rouillé qui s'écrase dans un bruit retentissant. La vidéo *Os Candagos* ayant privé le film de ses acteurs, le fut métallique ne fait plus office de leurre et devient seul objet d'intérêt. L'installation proposée pour l'Espace Croisé se compose de deux objets dérivés de la vidéo. Le sol est recouvert d'une moquette synthétique dont la couleur rouge-ocre, calquée sur la teinte du sol brut de Brasilia, prolonge physiquement l'espace du film dans l'espace de projection. Un fut métallique neuf, détaché de sa chaîne de fabrication avant sa mise en peinture, y est déposé.

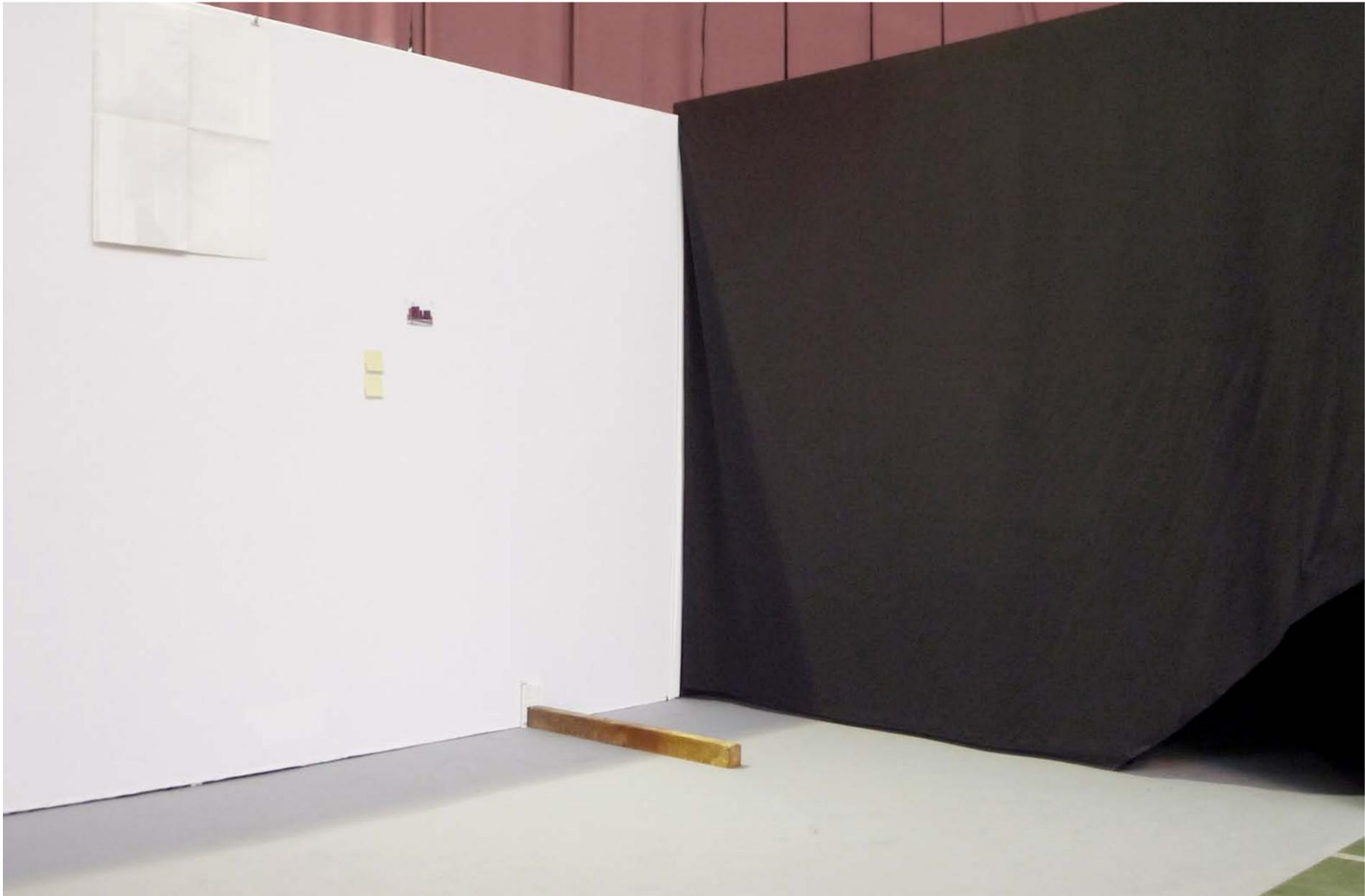
Os Candagos

–  
La chute

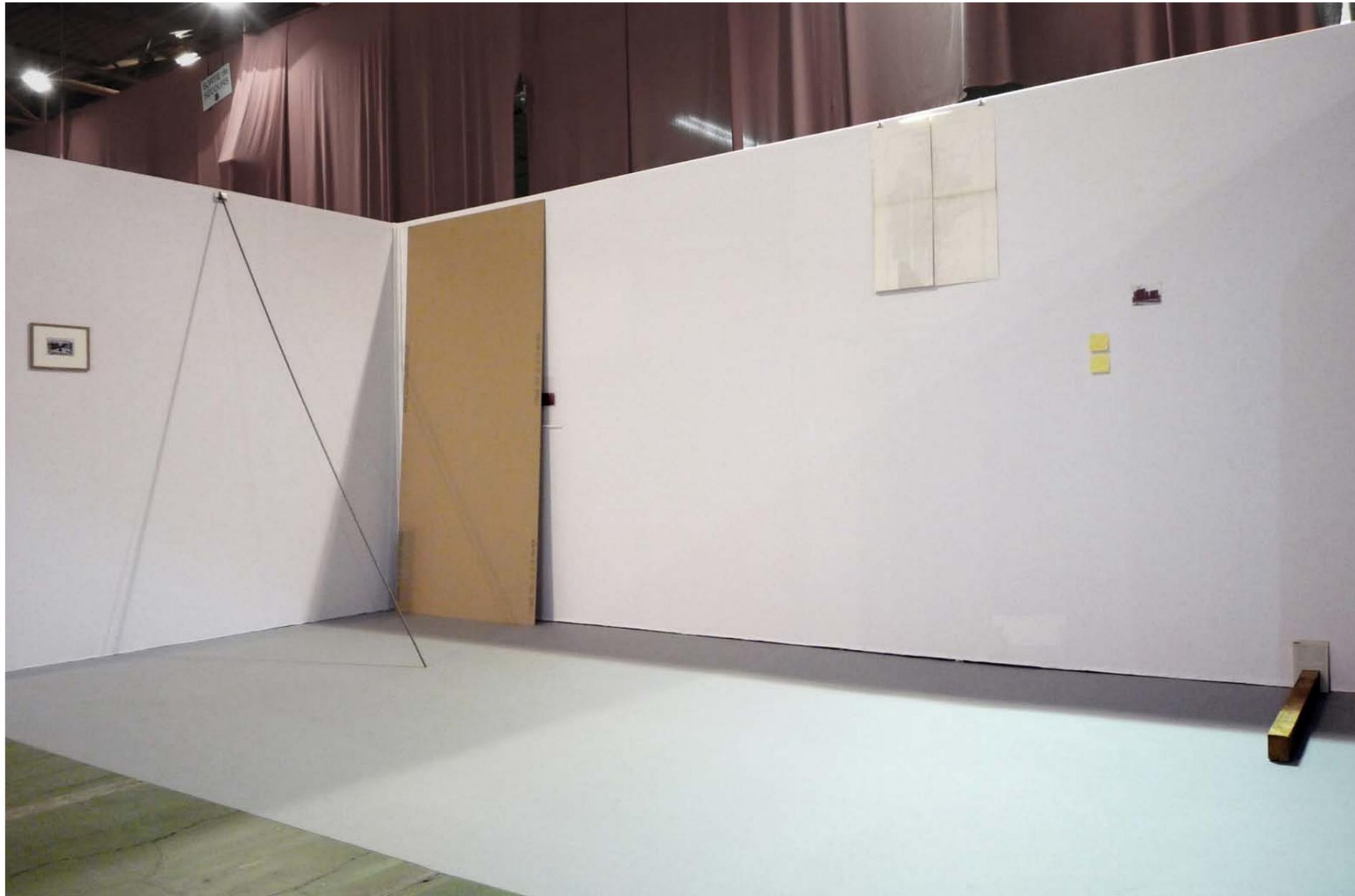
2010

Espace croisé  
Centre d'art contemporain  
de Roubaix

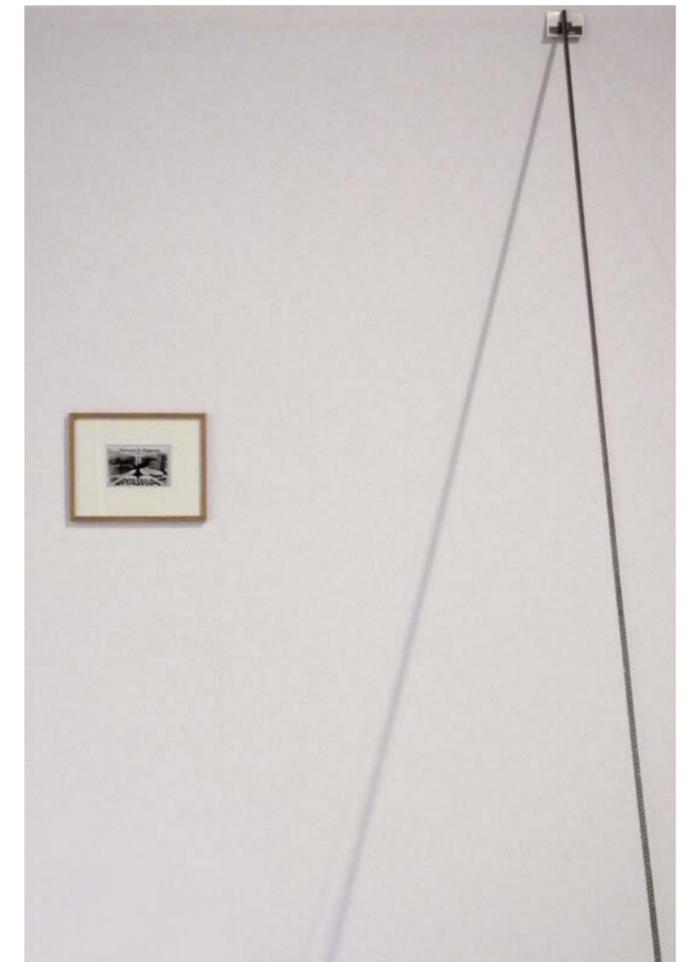
Vidéo couleur DVPAL  
4/3 letterbox (8 minutes),  
moquette synthétique  
(70 m<sup>2</sup>), fut en acier,  
projecteur demi-coupe



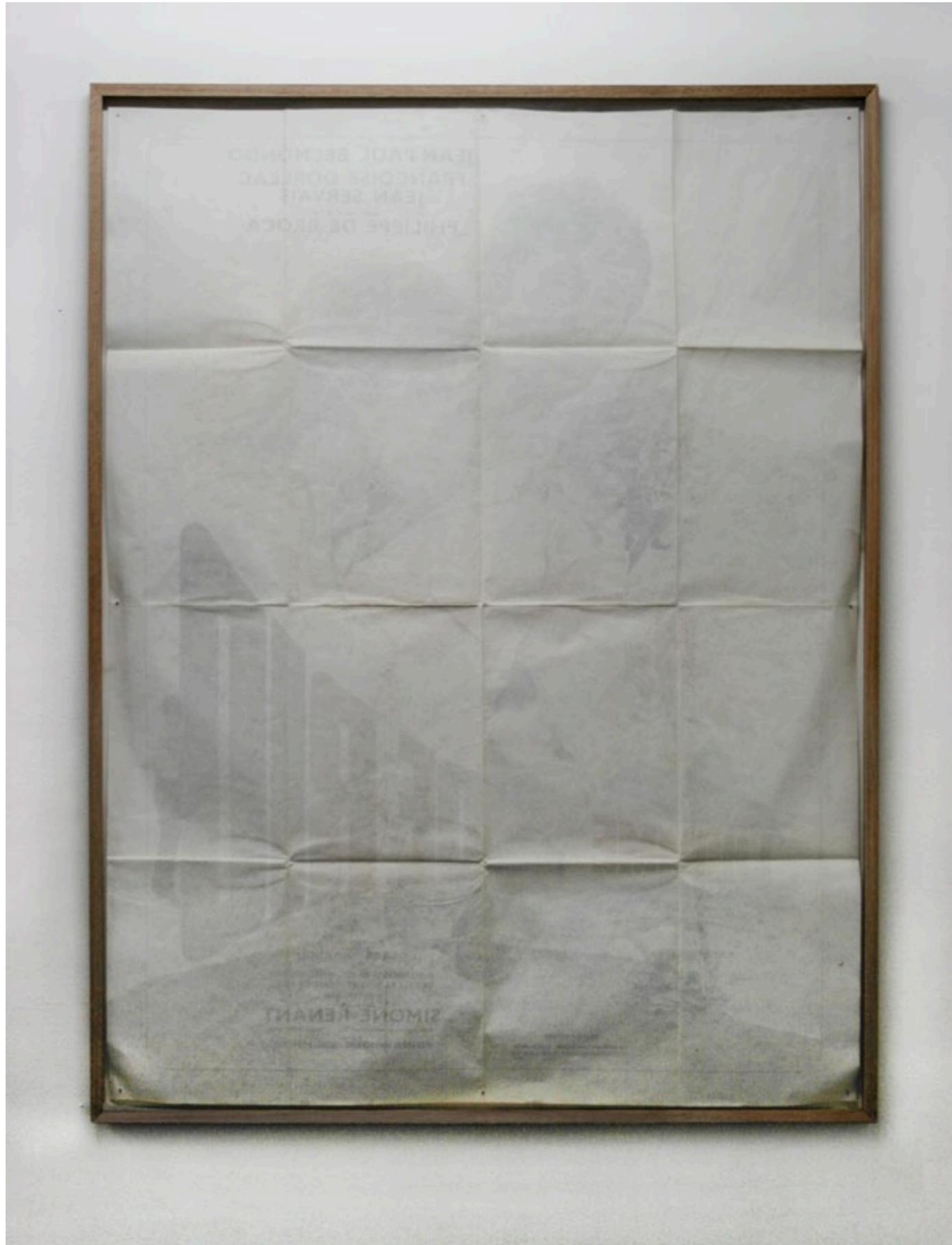
Os Candagos  
—  
Installation



Os Candagos  
—  
Installation







En 1960, une campagne d'affichage prépare les brésiliens à un bouleversement majeur dans leur histoire: le transfert de la capitale du Brésil. Le gouvernement passe alors de Rio, sur la côté atlantique, vers Brasilia au centre du pays. La même année, Yves Klein réalise son célèbre Saut dans le vide, pour faire écho au premier voyage accompli dans l'espace. Cette année 2010 marque le 50e anniversaire de ces événements, Le Monde magazine consacre un article à l'histoire de Brasilia dans son numéro du mois d'avril. 1960, saut dans le vide est une inscription du saut d'Yves Klein (détaché de son contexte) sur l'affiche de propagande brésilienne. Cette analogie historique invoque en un seul mouvement et sur une même image la quête du vide et la conquête de l'espace, caractéristiques des années 1960.

Os Candagos

—  
Installation

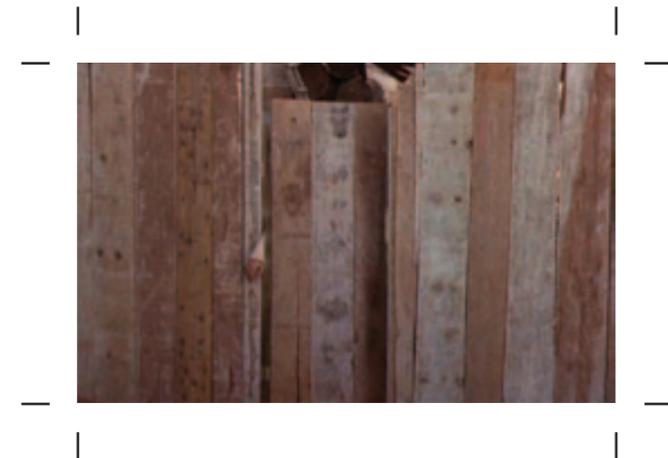
2010

Panorama  
de la jeune création  
5e biennale  
d'art contemporain  
de Bourges  
Pavillon d'Auron

1960, saut dans le vide  
Impression jet d'encre sur  
coupure de presse  
Format 10 x 14 cm  
(20 x 28 cm encadré)

Os candagos, affiche du film  
Affiche originale  
du film de Philippe de Broca  
« L'homme de Rio »,  
édition de 1965,  
présentée côté verso  
120 x 160 cm

Os candagos, capture  
Image numérique  
intermédiaire capturée  
lors du processus d'effacement  
des personnages du film  
Impression jet d'encre  
sur rhodoïd  
Format 10 x 14 cm  
(21 x 29,7 cm mis en page)





Le champ  
des possibles



Le champ des possibles est celui de l'entre-deux, un espace résiduel qui conditionne notre déambulation entre deux horizons : celui, doucement accidenté, composé par les matières brutes et celui, définitivement orthonormé, défini par l'alignement des documents administratifs d'un permis de construire. Tout est ici en attente : dossier administratif étalé, sa surface imprimée démultipliée et rendue inaccessible par sa mise sous verre, comme pour mieux exhiber sa virginité, son besoin d'être complété pour prendre sens, et matériaux laissés à l'état brut d'excavation pour mieux dire leur attente d'être modelés, mis en forme.

Le voyage est linéaire entre ces deux séries d'objets muets, encore anonymes, tendus vers la possibilité d'être enfin ancrés dans un contexte, enfin nommés. Le degré zéro du projet d'architecture s'expose donc ici : toutes les conditions initiales du projet sont réunies, tout est en puissance ; c'est le temps des possibles, a priori ouvert à tous les fantasmes, à toutes les projections.

Mais sous l'informe se laisse deviner la mesure (500 kg pour chaque matière brute), derrière le choix des matériaux (minerai de fer, charbon, argile, calcaire et sable) se cache une connivence avec les habitudes de l'architecture occidentale, un format administratif standard (A4) se troque contre un autre format standard (A2), le temps d'exposition se conforme fortuitement au temps compté de consultation d'un permis de construire (3 mois) ; tout dans cette installation semble alors pouvoir se faire l'écho d'un monde normé.

Ainsi, paysage matière ou paysage graphique peuvent être tentés de demeurer abstraits, intouchables, parfaits dans leur rapport rigoureux aux nombres, figés dans la beauté des normes prédominantes. La matière, limitée dans sa plasticité, résistera à sa mise en forme comme les cases administratives limiteront le champ des réponses possibles : ce qui s'offre comme de purs réceptacles de nos désirs d'architecture, se révèle être ce qui les contraint. Promesses et limites coexistent et s'annulent, guidant ou paralysant le passage à l'action et posant cruellement la question de la place laissée au champ des possibles.

Les trois œuvres présentées dans la galerie questionnent toutes à leur façon la place des utopies, du désir de bâtir, d'édifier, dans notre société occidentale. Le champ des possibles organise les matières premières de toute utopie, même la plus modeste, et lui trace un chemin borné, contraint, qui pose la question de sa survivance même. *Tout ce que nous ne construirons pas* met en scène une somme de projections architecturales avortées qui pourrait constituer la matière première d'une nouvelle utopie décontextualisée, quand l'installation vidéo *Drones* réanime ces désirs d'architecture en permettant leur intrusion illusoire dans notre univers architectural vécu.

Marie Romezin

Le champ  
des possibles

2010

Le champ  
des possibles  
(exposition personnelle)

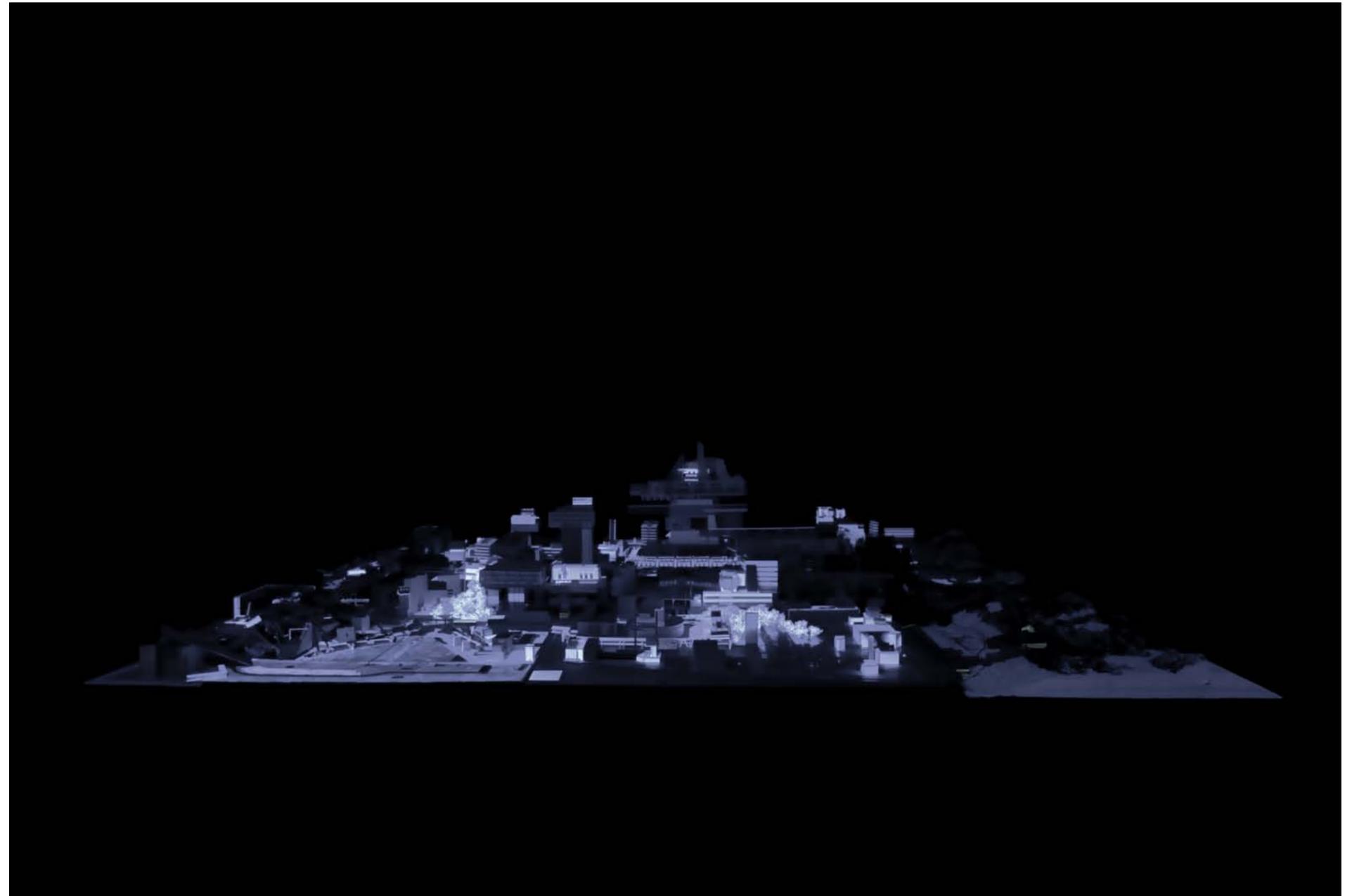
Galerie  
Roger Tator  
Lyon

Minerai de fer (500 kg),  
charbon (500 kg), argile (500 kg),  
carbonate de chaux (500 kg),  
sable (500 kg),  
dimensions variables

16 affiches tirées d'un dossier  
de permis de construire,  
mises sous verre,  
45 x 65 cm chacune

Tout ce que  
nous ne construirons pas

Tout ce que  
nous ne construirons pas



Stade  
Immeuble de bureaux  
Centre de Rééducation Fonctionnelle  
ENSTA  
Centre hospitalier  
Station d'épuration  
Hôpital  
Foyer  
Maison individuelle  
Chaix  
Edicule de sortie piétons  
ERAS  
LUGDUNUM  
Bureaux  
Complexe de bureaux et théâtre  
Campus universitaire  
Maison de la radio  
Faculté de lettres  
Lycée  
ZAC  
Siege social  
Port  
Centre nautique  
Gymnase

AIA Atelier de la Rize  
Antoine Trollat  
Laurent Graber  
Pierre Plessat  
Fabien Perret  
Tectoniques  
Philippe Maurin  
Hervé Regnault  
Y. Architectes  
Xanadu  
Iwan Ponsonnet  
David Sumner  
Patrick Rubin  
Atelier Canal  
Louisa Faillard  
Périphériques  
Christine Edeikins  
Olivier Arene  
Atelier 234  
ENGASE  
Jean-Paul Viguiet  
Jean-Paul Bonnemaison

J'ai commencé, à l'occasion de mon diplôme d'architecture en 2007, à récupérer auprès d'archives municipales des maquettes de concours d'architecture perdus. Le but est alors de les collecter sans tenir compte des programmes auxquels elles renvoient et d'engager une démarche de représentation libre où la cohérence des formes se substitue à celle du projet. Ce jeu de dislocation, construction et juxtaposition donne corps à un univers sculptural qui s'apparente à un grand projet d'urbanisme libéré de toute application rationnelle.

Tout ce que nous ne construisons pas

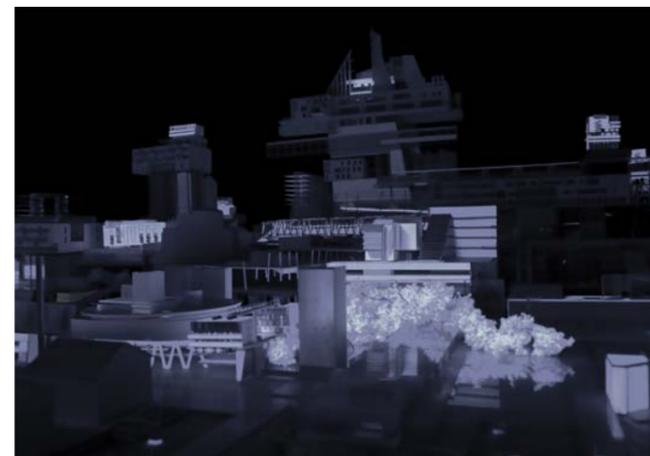
2010

Le champ des possibles  
(exposition personnelle)

Galerie Roger Tator  
Lyon

41 maquettes de concours d'architecture perdus  
démontées, remontées  
Planche, tréteaux, lumière noire

Dimensions variables





Drones



Lors du Salon de l'immobilier de mars 2007, j'ai entrepris avec une caméra basse définition un survol des maquettes présentées, à la façon d'un drone. La distance qui sépare le visiteur du modèle réduit offre un double point de vue, à la fois maquette à portée de main et ville vue d'avion.

Le survol de ces maquettes avec une caméra miniature ouvre une dimension intermédiaire et rappelle les images de zones sensibles renvoyées par les drones. La basse qualité du film qui empêche d'avoir une vision précise des maquettes sème le doute tout en recollant à l'univers des caméras de surveillance. Les objets fixes de la maquette, tels que les voitures et les personnages, apparaissent ici comme des sujets figés dans la réalité. Dans cette séquence vidéo, l'œil oscille entre deux dimensions et la caméra miniature y joue un rôle de transition. L'atmosphère de ce paysage est accentuée par la bande son, *Drone*, un morceau de Romain Kronenberg.

Drones

2010

Le champ des possibles  
(exposition personnelle)

Galerie  
Roger Tator  
Lyon

Vidéo noir et blanc  
(5 minutes en boucle),  
moniteur de télésurveillance,  
lecteurs dvd, lecteur cd,  
amplificateur, haut-parleurs,  
bureau, fauteuil

Contreplaqué fossile



Contreplaqué fossile



## Contreplaqué fossile



Les panneaux de contreplaqué fossile sont le résultat d'une accélération forcée des cycles de transformation de la matière. Le bois, matériau noble initial, a évolué en deux états ; bois fossile issu d'une transformation naturelle longue de 70 millions d'années, et bois contreplaqué issu d'une transformation mécanique rapide visant à produire des panneaux prêts à l'emploi pour l'agencement ou la fabrication de mobiliers. Ces panneaux hybrides et standards sont donc le résultat d'un processus anachronique, la tranche de silice insérée dans le contreplaqué prenant la place d'un nœud de bois.

## Contreplaqué fossile

2008

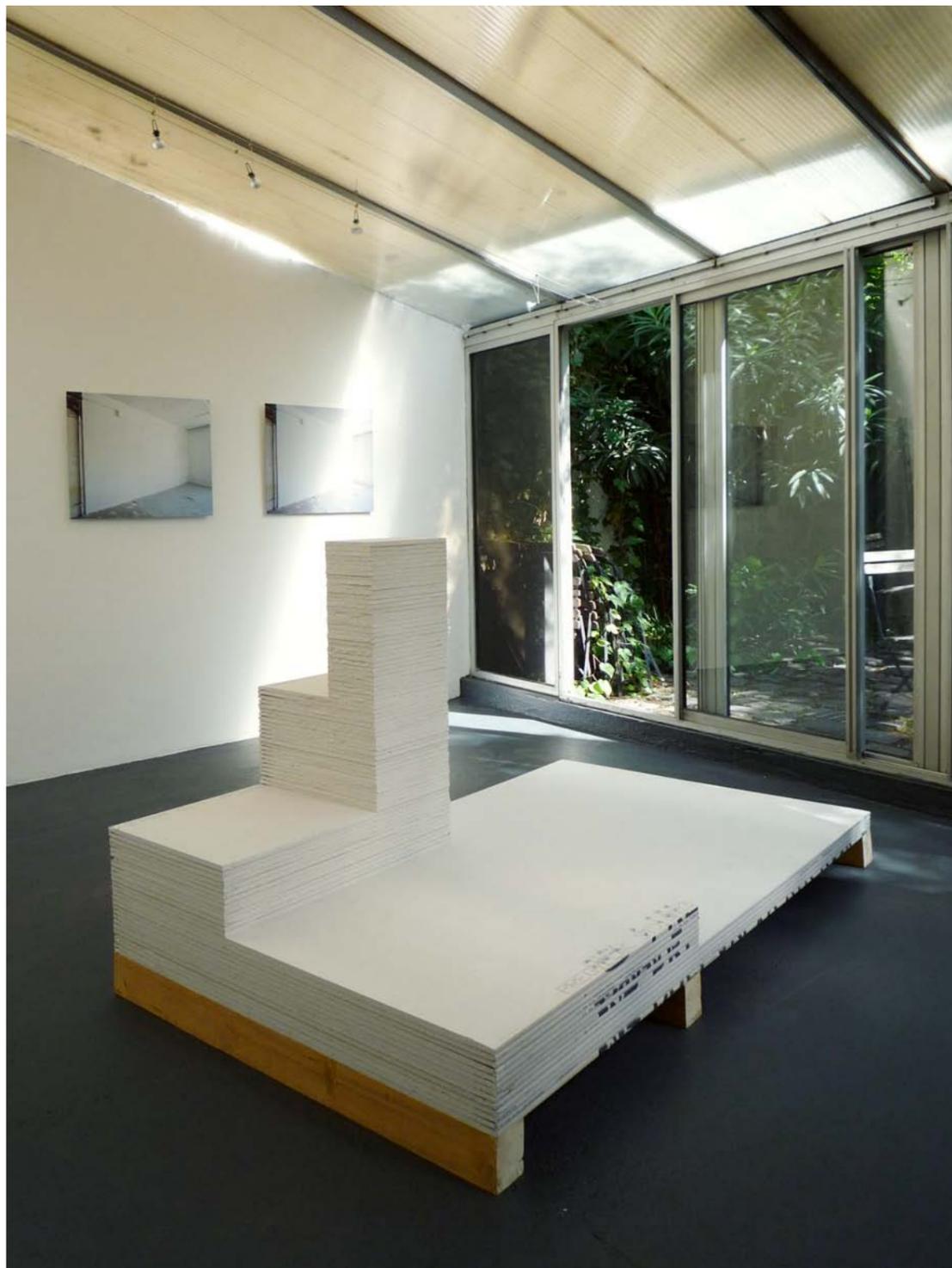
Le Magasin, Centre national  
d'art contemporain  
de Grenoble

Contreplaqué (environ 2 ans),  
bois fossilisé (environ 70 millions  
d'années)

250 x 120 x 1 cm



Le quelconque  
et le divin



Si, pour le philosophe Adolf Zeising, la présence de la « divine proportion » du nombre d'or est la condition absolue d'émergence de la beauté, celle la même qui légitime la soumission de l'art à la pureté, la perfection, l'absolu des lois mathématiques, pour le physicien Gustav Fechner, cette présence relève davantage d'une reconnaissance culturellement construite, elle est un refuge rationnel, rassurant, qui, à force d'être partout recherché, peut se contenter d'approximations et détermine les normes d'un goût commun devenu quelconque mais pompeusement qualifié d'universel.

Ainsi, qui part en quête de la présence du nombre d'or en art, en architecture ou plus généralement dans la nature, finit par trouver une valeur qui s'en approche suffisamment pour être remarquable. Ces coïncidences ont fondé, depuis des siècles, les bases d'un mysticisme relayé par nombre de philosophes, mathématiciens et architectes, depuis Fibonacci jusqu'à Matila Ghyka et Le Corbusier.

Ce travail se propose d'interroger, dans le champ de l'architecture, la coexistence de ces deux systèmes de raisonnement. Il use des codes qui leurs sont associés, et oscille ainsi, à chacune de ses étapes, entre le quelconque et le divin.

Ainsi s'entrechoquent des codes esthétiques, historiquement et mathématiquement normés, signes d'une manifestation de ce divin; et un système normatif commun, relevant de la pure fonctionnalité, du pur rationalisme industriel, relevant du quelconque. Une plaque de BA13 constitue le point de départ de ce jeu de construction : à partir de ses proportions, d'autres plaques, retallées en respectant la suite du nombre d'or, viendront dessiner un calpinage mural aux proportions dites idéales. Un espace se dessine et le sacré est mis à nu dans son processus de fabrication. Le tout est peint en blanc : la présence du nombre d'or dans la structure de l'espace se dérobe, se fait silencieuse.

Le temps de l'exposition à la galerie HO fait suite à un mois de résidence à Astérides – Friche Belle de mai. Si le premier temps en résidence a été celui de la construction, esquisse de restauration au sein d'un atelier, le second temps est celui du dévoilement d'un processus, d'une déconstruction, exhibition d'une matière tendue vers une reconstruction possible. Car la matière brute est présentée ici comme sculpture : les piles de plaques dont les hauteurs respectives sont établies sur la suite de Fibonacci évoluent en spirale sur la base du rectangle d'or le plus grand, dont le format a été déduit d'une plaque de BA13 standard. Trois photographies de l'espace réalisé à la Friche révèlent les différentes étapes de construction.

Le tout converge en une quête de la beauté divine en même temps qu'il se révèle comme une entreprise de démythification, tournant autour d'un hypothétique point de jonction entre approximations du faire et fantasma d'absolu.

Marie Romezin

Le quelconque  
et le divin

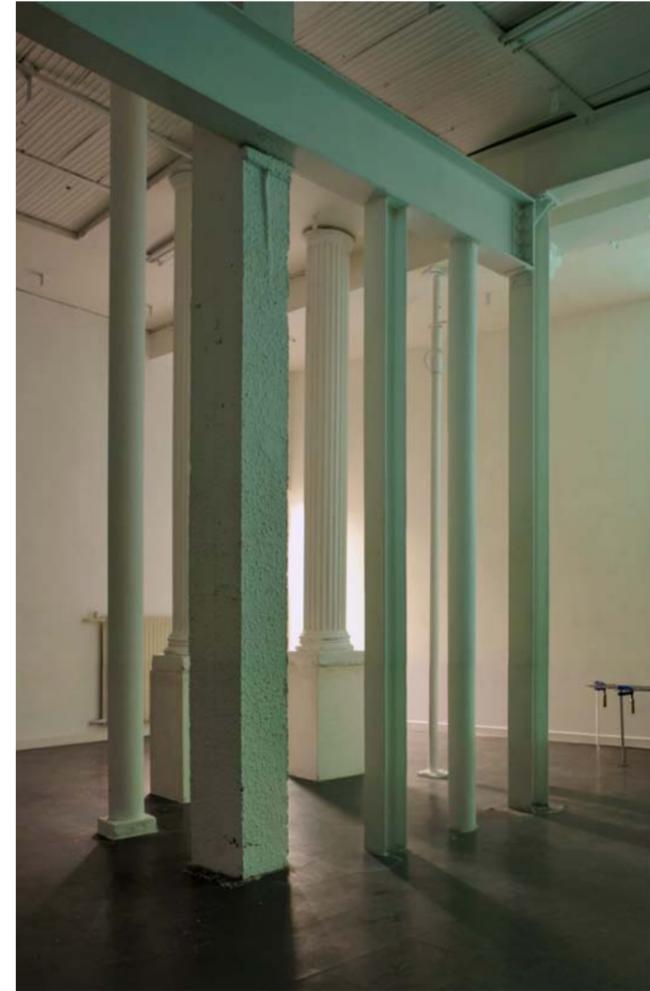
2009

Galerie HO, Marseille

Installation pérenne  
à la Friche Belle de mai :  
BA13, montants métalliques,  
enduit, peinture blanche  
550 x 340 x 210 cm

Exposition Galerie HO :  
BA13, montants métalliques, bois  
194 x 120 x 120 cm  
3 tirages photographiques  
70 x 60 cm





Temple



L'installation Temple, au sous-sol de la galerie, est une augmentation du système structurel déjà présent sur le lieu. Les différents poteaux existants marquent différentes étapes de réhabilitation du lieu ; d'abord espace de stockage, puis espace d'activité, puis espace d'exposition, ils s'agencent de façon éclectique. L'intention est ici de perturber la lecture de l'histoire du lieu en ajoutant à la structure d'autres poteaux de différentes époques.

Temple

2008

Under construction  
(exposition personnelle)

Galerie Magda Danysz  
Paris

Béton, plâtre, métal, bois, PVC

320 x 240 x 180 cm

Section

Section



Section



Au rez-de-chaussée de la galerie, un poteau en métal coupe le passage et déséquilibre la perception de l'espace. Un autre poteau est reproduit à l'identique et est placé dans l'espace de façon symétrique. La section à 1 mètre de hauteur dans ce dernier crée un nouveau déséquilibre qui trouble le champ visuel et invite à questionner la réalité structurelle de l'espace.

Section

2008

Under construction  
(exposition personnelle)

Galerie Magda Danysz  
Paris

Plâtre, PVC,  
mousse polyuréthane, enduit

319 x 30 x 15 cm