

Espaces creux, espaces communs
Joelle Zask

Je crois que la convergence des formes plastiques est la conclusion d'un travail, non son préalable. Au lieu d'être produit en fonction d'un critère défini (tel médium, tel matériau, telle école, telle technique...) l'art, comme l'écrivait Rainer Rochlitz, est plutôt un effort de création de critère. Un art est un parcours, une trajectoire, une diversité d'explorations dont la convergence se dessine progressivement.

Parmi les sculptures d'Arnaud Vasseux, il y a des petites choses et des grandes, des objets en bois, en polyéthylène, en résine ou en carton, des dessins et des sculptures, des bas reliefs et des éléments mobiliers. Où se trouve leur communauté ? La première chose à dire, c'est qu'elles n'ont pas d'unité, et c'est tant mieux. L'unité suppose l'identité, pas nécessairement des formes, mais des mobiles de leur invention. En art, l'unité est souvent extérieure à l'art : pétitions de principe (« je parle de mon époque »), position thématique (« je travaille sur »), postulat disciplinaire (vidéo, peinture, installation). Ces diverses positions sont a prioristes, régulatrices, causalistes (si-alors). Elles expriment les intentions de l'artiste (ce qu'il veut faire, ce qu'il veut dire) qui n'ont guère de rapport, en définitive, avec ce qu'il fait, ni surtout avec ce que nous, les spectateurs, voyons de ce qu'il a fait.

Ici, pas d'unité préalable ou intentionnelle de ce type. On trouve plutôt ce que Wittgenstein appelait « un air de famille », entendant par là une parenté entre des conceptions d'origine indépendante. Il est difficile de qualifier, de décrire, un air de famille. Essayons pourtant. La démarche d'abord : celle d'un sculpteur. C'est par le fait de sculpter que telle forme, telle technique, telle préoccupation sociale ou politique, tel médium, est abordé. Arnaud Vasseux explique par exemple que ses dessins sont « non le projet ou l'esquisse d'une sculpture à venir, mais la trace d'un phénomène physique qui a eu lieu en trois dimensions. » Admirateur de Marey, de sa « méthode graphique », qui lui permettait d'enregistrer en deux dimensions des phénomènes tels le déplacement, la gravité ou le mouvement, Arnaud Vasseux utilise la feuille de dessin comme un organe de captation, pas comme un espace de représentation. Ses « dessins à la surface de l'eau » sont le dépôt d'une goutte d'encre. Leur forme et leurs nuances colorées sont conditionnées par une relation complexe entre les qualités et mouvements de l'eau, de l'encre, du papier.

Ensuite, il y a la « manière », un terme repris récemment par Gérard Desson : ni « style », ni technique, mais interaction dynamique entre une subjectivité qui se travaille au contact des effets d'une pratique, et

d'une pratique qui s'oriente et se cadre en fonction de la première. Dans le premier cas la subjectivité est spectatrice, dans le second, elle est législatrice. L'important, en art comme en politique, est la jonction de ces deux phases : on va des règles à l'observation des effets de leur mise en pratique, sur la base de quoi on reformule, quand il le faut, les règles, et ainsi de suite. La « manière » est expérimentation, fondamentalement. La fin visée a la valeur d'une hypothèse, et le résultat, dans l'idéal, se prête à un nombre indéfini de reprises, ou d'expériences inédites.

Les objets qu'on voit ici sont les *moments* d'un parcours personnel. Personnel ne signifie pas « privé » ou « intérieur » : ce qui est personnel est plutôt la part qu'un sujet individuel prend, au gré de ses expériences, au monde qui nous est commun. Cette part prise s'objective en se donnant à voir, à reprendre, à expérimenter, par les autres. Pour l'identifier, on considère l'histoire qui y mène et qui s'en suit, son historicité. Arnaud Vasseux nous propose des œuvres qu'il assume autant par rapport à l'histoire de l'art qu'en regard de sa propre démarche : un travail de et en l'espace.

Ce travail est de part en part expérimental : il dégage l'énergie du faire, du mettre en œuvre, du tester et du mettre à l'épreuve. Cela n'est pas tout à fait spécifique. Ce qui l'est peut être davantage, c'est le rendu visible du faire. Chacun à sa façon, les objets témoignent d'une double action : celle du geste, celle du matériau. Arnaud Vasseux calcule au plus juste leur point de rencontre. Son geste est suscité par les propriétés du matériau qui lui-même est sélectionné comme ce qui convient à ce geste. Entre ces deux dynamiques, il n'y a aucun reste. Ça colle. La logique n'est ni minimaliste, ni actionniste, elle ne s'enferme pas dans une doctrine. C'est celle d'une exploration, la quête continue d'un rapport de convenance entre le geste d'un sculpteur et les mouvements, parfois intrinsèques, parfois provoqués, d'une matière : dans le cas des « Cassables » : projeter des gouttes de plâtre sur des bâches ou faire jouer la forme des bâches sous l'effet de la poussée que leur imprime le plâtre. « Empreinte d'un geste », les cassables ont l'énergie des mouvements contrastés. Comme bien d'autres pièces, ils combinent fragilité et stabilité. Ils sont comme la forme de la force qui centralise toutes les actions en jeu (amonceler, résister, pousser, sécher, étirer, etc.) De même, les résines murales, signes de mouvements arrêtés, rendent visible un faisceau d'actions singulières, et toutes les transformations relatives au fait d'imprégner une fibre de résine. De là cette présence forte des matériaux à prise, changeant d'état : peinture, plâtre, résine, béton. De là aussi des séries de gestes invitations et provocations tour à tour.

On est alors témoin de carrefour d'actions limite, point d'équilibre apparemment précaire, mais une fois établi, fiable et durable,

profondément humain. Ceux qui assistent aux premiers moments de ces œuvres ont souvent l'impression que ça ne marchera pas : on s'attend à de la casse, on éprouve un gros doute sur la faisabilité de l'entreprise. Procédant de mouvements contrariés, ou mieux, contrecarrés, les objets incarnent le risque, ils rendent tangible le caractère précaire et contingent de ce point de ralliement entre des mouvements pluriels, et pourtant s'installent dans la durée, en en faisant une nouvelle donnée, objective, tangible, qui se prête au spectateur. Parfois les matériaux sont étirés jusqu'à leur point limite : du plâtre, telle cette coquille fine épousant un ballon de baudruche, des bulles immenses de savon qui, en éclatant, déposent sur le papier un cercle fait de l'encre dont elles sont d'abord chargées, de la résine, dont la charge va jusqu'au seuil de la coulure, dont la tension creuse des sortes de casiers. Toutefois, il ne s'agit pas de manipulation : si les matériaux sont étirés, ils ne sont pas triturés. De même des gestes : simples, étudiés, maîtrisés. Ni maniérisme, ni posture, ni exploit. Dans les deux cas, un même rapport à l'élémentaire : d'un côté, une sélection de matériaux disponibles, partout présents, ni nobles, ni rebut ; de l'autre, une sélection de gestes loin d'une posture « artiste », entièrement tournés vers l'efficacité.

Les objets, marques sensibles d'expériences inter-limitatives, cernent une zone de calme. On pourrait dire cette dernière silencieuse ou obscure. Quasiment tous ces objets ne parviennent à s'instituer dans l'espace qu'en laissant libre l'espace en eux. Ils ne sont pas vides, mais creux : coquille de plâtre, cubes composés de rouleaux (creux) de journaux ensuite recouverts de résine, cibles marquées d'un carré noir (obscur) formé par le profil d'une tige métallique creuse, rétractation de la résine au séchage, qui produit la forme posée sur un mur : rien au dedans, sinon la structure qui soutient ses mouvements, et surtout, un espace créé, du dehors. Les formes d'Arnaud Vasseux sont des formes dont on se retire, non des formes dans lesquelles on entre. La dichotomie entre plein et vide, intérieur et surface, essence et accident, s'efface, comme en témoignent aussi les « Cassables », ces hautes constructions à trois côtés, sans couvercle, dont les parois vont en s'amincissant jusqu'à finir en dentelle de plâtre. Dans tous ces cas, les objets occupent moins un espace qu'ils ne le rendent sensible. Ils le découpent, ponctuellement, introduisant ainsi une sorte d'intervention continue à l'espace environnant.

Le fait même de l'expérience, conçue comme faire ou comme expérimentation, est de produire des espaces, ou, plus généralement, de la disponibilité, des possibilités renouvelées d'expériences ultérieures. Ces objets en creux, il s'agit là d'une simple interprétation, sculptent un lieu qui, parce qu'il se dérobe, parce qu'il n'est pas appropriable, constitue un ensemble de virtualités, une zone de liberté. En ce sens ils sont à l'image d'une individualité humaine. L'espace contenu par la tension des diverses

confrontations au monde (ou la subjectivité) n'est ni le privé, ni le caché (du moins il n'est pas que cela) mais cette instance qui ne se laisse jamais réduire à une expérience univoque, et qui, pour cette raison, constitue une réserve inépuisable de visées futures.

Joelle Zask, in catalogue *Arnaud Vasseux*, 2006

I believe the convergence of plastic forms to be the conclusion of a process, not its precondition. Rather than being produced in accordance with a defined criterion (such and such medium, material, school or technique...), art, to quote Rainer Rochlitz, undertakes the creation of criteria. An art is a pathway, a trajectory, an array of explorations whereby convergence arises progressively.

Among Arnaud Vasseux's sculptures, there are things big and small, objects in wood, in polyethylene, in resin or in cardboard, drawings and sculptures, bas reliefs and pieces of furniture. Where is their community? To begin with, they have no unity, which is just as well. Unity implies identity, not necessarily of forms, but of the motives for their invention. In art, unity is often external to the art: petitions of principle ("I speak about my era"), thematic positions ("my work is about"), disciplinary postulates (video, painting, installation). These diverse positions are a priorist, regulatory, causal (if-then). They express the artist's intentions (what the artist wants to do or say), which ultimately have no bearing on the end-product, and especially regarding what we, as onlookers, perceive of the end-product.

There is no such prior or intentional unity in Arnaud Vasseux's work. Rather, what Wittgenstein calls "a family likeness", meaning a kinship between outlooks of independent origin. It is hard to qualify or describe a family likeness. We'll try nevertheless, starting out with the procedure: that of a sculptor. It is by way of sculpting that a specific form, technique, social/political concern, or medium is tackled. Arnaud Vasseux explains, for instance, that his drawings are "not a blueprint or sketch for some future sculpture, but the trace of a physical phenomenon that took place in three dimensions." An admirer of E.J. Marey, of his "graphic method", which enabled him to map out physical phenomena such as displacement, gravity or motion, Arnaud Vasseux uses a piece of paper like a catchment device, not like a representational space. His drawings "à la surface de l'eau" are the deposit of an ink stain. Their shapes and shadings are conditioned by a complex interrelationship of the qualities and movements of water, ink and paper.

Next is the "manner", a term recently revived by Gérard Desson: not a "style" or technique, but a dynamic interaction between a subjectivity

fashioned through contact with the effects of a practice, and a practice steered and positioned in terms of the above subjectivity. In the former case, subjectivity is spectator, and in the latter it is legislator. What really matters, in art as in politics, is the junction of both phases: going from rules to observing the effects of their implementation, which prompts, if necessary, reformulation of the rules, and so forth. The "manner" is basically experimentation. The target is a hypothesis and the result ideally lends itself to an indefinite number of renderings or new experiments.

The objects before us are the *moments* of a personal path. Personal does not signify "private" or "interior": it is the share that an individual subject, impacted by experience, brings to our communal world. This portion is objectivized by letting itself be seen, reworked, and tried out by others. It is identified by considering what led up to it and what follows, its historicity. Arnaud Vasseux stands behind his artwork in relation to art history as well as regarding his own course of action: working with and within space.

His work is utterly experimental: it gives off an energy of doing, implementing, trial and error. More specifically, it brings to light the act of doing. The objects, each in its own fashion, denote a dual action: gestural action and material action. Arnaud Vasseux scrupulously calculates their meeting point. His gesture is triggered by the properties of the material, which has been selected to match the gesture. Between these two dynamics, there is no overflow. It all fits together. The underlying logic is neither minimalist nor action-theoretical, it is not trapped in a doctrine. It has to do with exploration, the continuous quest of a suitable relationship between a sculptor's gesture and a material's movements, which may be intrinsic or instigated: as regards the "Breakables": projecting plaster on sheets of canvas or highlighting their shape from the imprint of the plaster spray. As an "imprint of a gesture", the Breakables have the energy of contrasting movements. As with many other works, they merge fragility and stability in a contrasting relationship. They embody the centralizing force of the actions at play (amassing, resisting, spraying, drying, stretching, etc.) Similarly, the resin mural pieces, signs of halted movements, disclose a cluster of singular actions, and all the transformations linked with drenching a fabric in resin. This explains the strong presence of settable materials that change states: paint, plaster, resin, concrete. It also explains the series of gestures that alternately invite and provoke.

As a result, we discern a crossroads of borderline actions, an equilibrium that is seemingly precarious, but once established, reliable and lasting, profoundly human. Often at the very start, onlookers get the impression that the works won't hold up: one expects the whole thing to fall apart and wonders about the venture's feasibility. Arising from counteracted, or even thwarted movements, the objects embody risk and concretize the precarious and contingent nature of this rallying point between plural

movements, while solidifying it in the long run by furnishing new evidence that is objective, tangible and viewer-accessible. Sometimes the materials are stretched to their extreme: plaster poured thin as a shell over a balloon, or huge soap bubbles that burst and leave circle marks on paper from their ink residue, or resin softened to its goeey threshold until the tension forms little slots.

And yet we are not dealing with manipulation: the materials may be stretched, but they are not contrived. The same holds for the gestures: simple, deliberate, composed. Neither mannerism, posture, nor exploit. The same approach to basics underlies both cases: the materials are selected from what is at hand, everyday items, not lavish or junk; the gestures are selected a long way off from the "artist" posture and are utterly bent on efficiency.

The objects, palpable gauges of inter-limitative experience, delineate a zone of calm that can be described as silent and dark. Nearly all of these objects are set up in space by encompassing empty space. They are not empty, but hollow: plaster shells, cubes made out of newspaper rolls (empty) coated in resin, targets marked with a black square (dark) shaped by the profile of a hollow metal rod, the resin removed when dry, yielding shapes up on a wall: nothing within other than the structure bolstering its own movements, and above all, space created on the outside. Arnaud Vasseux constructs forms from which one withdraws, not forms into which one enters. The dichotomy between full and empty, interior and surface, essence and accident, vanishes, such as in the "Breakables", those tall three-sided structures that have no top, with walls that thin out into plaster lace. All of these instances have less to do with objects taking up space than with their fostering a spatial awareness. Now and again the objects slice the space, thereby interleaving in continuum with the setting.

The very fact of doing and experiment entails producing spaces, and in a broader sense, receptiveness, renewed potential for future experiences. These cavernous objects, and this is sheer interpretation, sculpt an area that, because it slips away, because it is not acquirable, constitutes a set of virtualities, a zone of freedom. As such, they echo human individuality. The space embedded in the diverse confrontations with the world (or subjectivity) is neither the private realm nor the hidden (at least not merely) but rather an intricacy that refuses to be narrowed to a univocal experience, and therefore constitutes an inexhaustible reserve of future targets.