

Philippe Cyrournik : Ce qui ressort, à première vue, quand on regarde ton travail c'est la grande disparité de ce que tu produis : zootropes, formes résultant d'une structure préexistante, volumes créés à partir de matériaux fragiles, etc. Pourrais-tu nous dire ce qui fait le lien entre tes oeuvres: la recherche des possibilités qu'offre la relation entre deux matériaux, ou le lien entre une image et une forme, ou encore une certaine attirance pour le paradoxe?

Arnaud Vasseux : D'abord, préciser que cette disparité n'est pas voulue, qu'elle est sans doute la conséquence d'un certain rapport aux choses, d'une manière de se confronter à elles. Je ne cherche pas à contenir le travail dans une famille de formes. Dans certains cas, c'est dans l'expérimentation et la relation au matériau que se décide un geste ou une suite de gestes qui aboutit à une forme particulière. En revanche pour les "Zootropes 1, 2, 3" (c'est un appareil appartenant à la préhistoire du cinéma) la forme est voisine du modèle initial ou préexistant, c'est la tentation, un peu enfantine, d'essayer autre chose (du genre : et si je le fais comme ça, qu'est ce que ça donne ?) qui a provoqué de multiples essais jusqu'au passage à une échelle où il ne s'agit plus seulement d'une simple animation mais d'une certaine manière d'inscrire une figure animée par l'espace.

PC : Quels sont les éléments déclencheurs d'un travail? La rencontre avec un objet? Une image? l'idée d'une relation possible entre des choses sans rapport ? Qu'est ce qui fait qu'une devise d'un parti peut devenir une sculpture?

À l'intérieur d'une situation observée, cela peut être, en effet, une image, un objet, ou un phénomène (la réaction physico-chimique entre deux matériaux par exemple) mais aussi, et pourquoi pas, le titre d'un article du journal ou d'un fragment de discours. J'utilise souvent le terme classique de "motif" (au sens de ce qui met en mouvement) pour qualifier ce qui déclenche un travail.

Pc : Ce qui se remarque d'emblée dans ta sculpture c'est une relation singulière au matériau qui semble privilégié au détriment d'une représentation ou d'une narration. Quelle place a le matériau dans ton travail, car il y a souvent un choix d'un usage paradoxal du matériau, je pense en particulier à ce travail qui consiste, avec du plâtre à donner forme à un ballon dans lequel tu as soufflé ?

La relation au matériau suppose une certaine disponibilité réciproque. Je n'ai pas de préférence même si j'utilise depuis plusieurs années des matériaux qui changent d'état. Hormis une méfiance à l'égard de ce qui est chic ou l'est devenu, je ne vois pas pourquoi, telle ou telle chose ne serait pas digne d'être considérée. Comme ces ballons en latex égarés et flottants dans des lieux ordinaires. Ils donnent une forme à un souffle et j'ai été tenté de travailler cela. Je ne voulais pas seulement représenter un souffle ou en produire une image mais considérer la fragilité, le risque d'éclatement du ballon, l'appréciation de ce risque au moment du gonflement, un rapport de pression entre les éléments. En utilisant le plâtre de cette façon, sans recourir au moule et avec juste un bol de plâtre, j'ai essayé de me situer plus près de ce soufflement comme de la fine paroi de latex qui le comprime.

P.C. : ...Au plus près d'une forme produite par un corps ; d'une forme qui porte en elle l'écho d'un corps. Comme si tu donnais forme au souffle d'un désir, d'une envie...

Av : Oui, il y a le rappel du corps qui produit ce geste, de l'aspect physique de ce geste.

P.C. : J'ai vu à l'atelier un « aileron de requin » que tu as fait et qui te pose d'ailleurs des problèmes. Qu'est-ce qui rend cette pièce problématique ? L'aileron n'est pas sans faire penser à certaines oeuvres de Pino Pascali, fait-elle image ou s'agit-il de donner forme à l'idée de découpe dans le plan ?

A.V. : Chez Pascali, il y a une forte charge symbolique et un renvoi explicite aux trophées. L'aileron que je réalise est orthogonal au plan du sol, il privilégie le rapport au sol. En travaillant au sein d'une fabrique de catamarans, où l'atelier est peuplé de safrans et de dérives, j'ai voulu reprendre un panneau découpé datant de 1993 mais en le pensant en volume, dans la fine épaisseur de son tranchant. Malgré une forme voisine des safrans, j'essaie depuis plusieurs mois de le fabriquer à partir d'une sorte de poche. À travers ce processus, il y a une considération maintenue de la gravité ...Et du dessin : les coupes réelles et découpes potentielles de l'espace qu'implique cet objet. Parallèlement à ce premier aileron, j'ai souvent utilisé des panneaux de médium de grandes dimensions comme une simple feuille de papier. Je pense aux « fleurs » découpées à la limite de la rupture du matériau qui tout en se tenant à distance du mur était relié à lui. La plupart de mes sculptures ont un rapport au mur et au vis-à-vis, c'est peut-être aussi pour cela que je m'obstine avec l'aileron.

P C : Cela dit tu sembles avoir une appétence à créer des formes avec de matériaux, ou plutôt avec un usage de matériaux qui les met en péril - je pense autant aux ballons qu'aux bâches sur lesquelles tu as projeté du plâtre. Comme si tu les éprouvais à la lisière de leur existence possible ?

A.V. : Oui, la manière de faire usage du matériau n'est pas *a priori* vérifiée, il y a un risque que cela ne tienne pas. Je passe par des phases de tests qui ne laissent pas automatiquement présager des choses finalement données à voir. Ce temps de manipulation et d'observation permet d'envisager de construire indifféremment des critères de pérennité ou de solidité des objets.

P C : Il y a donc une re-disposition constante qui fait que nombre de tes sculptures si elles ont des paramètres constants au niveau du matériau ont chaque fois une existence différente... Mais il y a aussi des sculptures qui viennent d'un titre lu dans la presse comme « Etre utile »

AV : En effet, celle-ci découle d'un article de presse. Il y avait le désir d'en passer par le volume, une sorte de mise en perspective du texte, du dessin. Dans le glissement des deux mots, la superposition provoque autant un jeu de plein et de vide que l'apparition d'un sens inattendu: en fusionnant, « être utile » donnent à lire le mot « futile ». Ce caractère expérimental l'emporte sur ce qui est relatif au projet. Anita Molinéro disait justement du projet, qu'il renvoie à une notion professionnelle : définition, énoncé, compétences... Ce qui ne correspond décidément pas à la réalité de ma pratique.

P C : En quelque sorte tu conçois des projets à la mesure de ton environnement et de ce qu'il peut susciter...

Par exemple, les « cassables » à l'atelier de Lorette tournaient dos à une grande partie de l'espace intérieur au profit de ce qui arrivait des fenêtres, les courants d'air y compris, acceptés et « enregistrés » dans la réalisation au fur et à mesure de leur élévation.

P C : Mouler ce qu'on ne peut mouler ou l'informe...

Oui mais ça n'est pas un défi, d'autres événements ou accidents participent à la réalisation. Là, c'est à la fois l'interaction d'une force -celle de la projection des gouttes de plâtre avec une tyrolienne (un outil inadapté à l'utilisation du plâtre puisqu'il sèche trop vite) et des mouvements provoqués par le vent sur les bâches suspendues qui donnent une forme particulière à chaque sculpture.

P C : Cela m'évoque l'attitude d'artistes comme Richard Monnier avec ses « gestes déplacés » et son art du sable avec du papier journal, mais aussi les feutres de Robert Morris, les tissus de Richard Tuttle, les anguilles de Toni Grand, les fils d'Eva Hesse... On perçoit dans tes sculptures des affinités avec des attitudes qui jouent sur le décentrement, le déplacement du point de vue, l'inversion des qualités. Tu t'attaques à la sculpture de biais, comme certains artistes avec lesquels tu pourrais participer de ce qu'on appelle une "famille élargie". Pourrais-tu me dire quelles relations ou dialogues penses-tu avoir avec des artistes comme Eva Hesse, Bruce Nauman, ou en France Toni Grand et Richard Monnier ?

A.V. : J'entretiens avant tout un rapport émotionnel avec leurs oeuvres et suis très sensible à leur attitude en tant qu'artiste. Difficile de dire, ici, tout ce que ces artistes et leurs oeuvres ont provoqué et qui m'accompagne encore. Parmi ce qui relie ces artistes, je suis attentif notamment à leur grande disponibilité aux choses, à ce qui est là, à portée de la main. Un banal, bien peu banal en sculpture. Il y a aussi cette attitude, la moins touristique possible, un engagement entier, à l'égard des matériaux, dans une grande défiance aux qualités que l'on attribue généralement à tel ou tel matériau. Il me faut évoquer également la lenteur revendiquée (que je comprends comme une forme de résistance) par chacun d'entre eux.

P C : Il y a une de tes sculptures qui est constituée d'une grande surface d'isorel percée dont les trous sont traversés par des coulées de plâtre injecté. Il semble que tu l'as travaillé à l'horizontale puis relevée de telle sorte qu'on puisse en voir l'envers.

A.V. : Comme pour les « réticulés », au moment de l'exposition, il y a un écart souhaité avec les conditions de fabrication. Une fois le matériau figé, il n'est pas nécessaire d'insister. Pour cette plaque d'Isorel, il s'agissait, en effet, de travailler au dos sans contrôle sur ce qui se forme de l'autre côté. Elle est présentée comme une image, mais je me suis aperçu que l'impression d'être en présence d'une image était contrariée par la matérialité, la charge de chaque goutte de plâtre. Une sorte de va-et-vient qui met en cause la possibilité d'une image fixe.

PC : Un aspect de ton travail est l'usage de mot ou de sigles comme point de départ...

A.V. : Tu parles d' « *Etre utile* » qui est aussi le titre d'une tribune de Lionel Jospin dans un quotidien.

C'est sous cette forme, quelques mois plus tard, qu'il reprend la parole après la défaite aux élections. J'ai fait le lien avec le lieu qui a servi de QG de campagne au PS lors des ces présidentiels de 2002 : une ancienne fabrique de faveurs (c'est-à-dire de rubans) reconvertie en salles de fêtes. Ce lieu de campagne a été baptisé « l'atelier » par l'équipe de campagne. Autrement dit, un lieu, commun ou non, d'élaboration et de fabrication. Puis avec les résultats, comme on sait, cette scène de déception : l'annonce, les mains levées, le silence.

P C : Il y a aussi l'utilisation du Logo du PS qui est à la fois un poing et un cri. La découpe de l'ouverture suggère une bouche avec une glotte...

A.V. : A partir du 21 avril 2002, le sigle du P.S. "résonnait" différemment : sans doute accentué par le silence du candidat défait. Dans « *Un parti de 2 mains* », c'est l'aspect buccal ou oral de ce dessin que j'ai voulu creuser en sculpture. A l'opposé des zootropes, ces motifs sont omniprésents, voire envahissants lorsqu'il s'agit du sigle d'un parti reproduit à de multiples échelles, en période d'élections présidentielles.

P C : Tu as utilisé pour d'autres sculpture de rouleaux de papier journaux qui disparaissent en partie mais dont il reste quelque chose de visible (tout en étant illisible) du fait de la transparence de la résine... Une sorte de passage du réel au matériau, du texte à la forme...

A.V. : Je ne cherchais pas une lisibilité immédiate des titres, de tel ou tel journal. Cela m'intéressait que l'on puisse d'abord identifier l'enroulement des journaux. C'est un état assez inhabituel. Je voyais tous ces journaux entassés dans un coin chez moi et le simple fait de les enrouler, cela devenait un matériau très différent, plus résistant ; sa densité s'inversait. La forme « cubique », c'est le résultat d'un agencement élémentaire de six pans rectangulaire; chaque pan étant constitué d'une série de bâtons ; un peu comme les cloisons d'une cabane. Pour « Assemblée » et « Articulée » composées de structures en journaux, chaque pyramide est le plus petit volume réalisable à partir d'une série de bâtons. En revanche, les appuis et la masse jouent un rôle plus important que pour « 6 pans ».

PC : Qu'est-ce qui te fait revenir sur la production d'un mouvement à partir de deux formes circulaires dont la taille prend d'emblée une dimension sculpturale comme c'est le cas dans le Zootrope?

A.V. : D'abord, le désir de passer par un démontage de l'image animée par un procédé extrêmement simple: un cylindre perforé en rotation. Les écrans se multiplient et induisent souvent le même type de comportement physique. Avec le Zootrope, le déplacement reste possible, le "corps" de la figure se constitue de l'espace autour de la sculpture à l'opposé de notre point de vue. Les figures animées apparaissent, littéralement, dans cette perspective, dans la traversée d'une succession de plans et de découpes en rotation continue. Cette mobilité m'importe beaucoup dans l'expérience de la sculpture. Travailler le Zootrope, c'est aussi insister sur l'élaboration lente de ce qu'est devenu le cinéma, insister sur la dimension spéculative qui le précède. J'ai beaucoup d'admiration pour certains scientifiques, comme le physiologiste Etienne Jules Marey qui l'a notamment utilisé pour comprendre le vol de l'oiseau. L'étude du vivant a conduit Marey à inventer des dispositifs et appareils aussi fascinants que Léonard de Vinci à son époque.

PC : Quels sont les œuvres qui ont compté dans ta formation et ta pratique de la sculpture que se soit sur le mode l'empathie ou au contraire de l'opposition ?

A.V. : Certaines expositions que j'ai vues, alors que j'étais étudiant à l'école des beaux-arts, comme celle de Robert Ryman à l'espace Renn à Paris ont été décisives. Je regrette de ne pas avoir plus de chose de Deacon. Tinguely m'a beaucoup plus fasciné qu'Arman ou César. Il y a eu aussi l'exposition « Art conceptuel une perspective » avec *Erased de Kooning drawing* de Rauschenberg consistant au gommage d'un de Kooning et les dessins *this way brown* de Stanley Brown. Il se postait dans une rue à Amsterdam et demandait à un passant pris au hasard de lui expliquer sur une feuille de papier l'itinéraire pour se rendre en un autre point de la ville. La plupart le notaient sur le papier, quelques-uns donnaient seulement une explication verbale et la feuille de papier restait blanche. Ultérieurement Stanley Brown mettait le cachet « This way Brown » sur la feuille. J'imagine combien les informations orales devaient être précieuses mais inutilisables.

PC : Ce qui t'intéresse dans le travail de Stanley Brown, c'est l'écart entre l'énoncé informatif et le

dessiné.

A.V : Absolument.

Mes études ont été aussi pour moi l'occasion d'une fréquentation assidue de la bibliothèque où j'ai découvert quantité de choses, sans adopter tout de suite de position de rejet ni clairement tendre vers la sculpture. Alors qu'aujourd'hui je peux dire clairement que ce que je présente se développe et se débat à l'intérieur de la sculpture. J'étais à l'époque plus indéterminé ; d'où l'importance de ma rencontre avec l'œuvre de Robert Ryman, avec sa façon de revenir constamment sur la même chose tout en produisant de la différence, avec sa façon de travailler l'écart.

C'est durant mes études à l'école des beaux-arts de Paris que j'ai pu rencontrer des artistes comme Joël Kermarrec et Toni Grand (dont j'ai découvert à Lyon, en 1989, les premières lignes de poissons). J'ai apprécié la qualité de leur accueil et les alternatives qu'ils proposaient par rapport aux conventions. Ils ont su mettre à la disposition de ceux qui le désiraient de nombreuses pistes de réflexion et de lecture dont certaines m'accompagnent encore.

2006

Philippe Cyroulnik : When looking at your work, one is first struck by its disparateness: zootropes, shapes that arise from a prior structure, objects made out of fragile material, etc. What connects it all: an exploration of possibilities held in the relationship between two materials, the link between image and form, or else a penchant for paradox?

Arnaud Vasseux : This disparateness is in fact unintentional, but probably stems from a way of relating to objects, of confronting them. I don't try to fit my work into a set of forms. In some cases, experimentation and interaction with material will lead to a gesture or a set of gestures, culminating in a specific form. On the other hand, for the "Zootropes 1, 2, 3" (a device from cinematic prehistory), the form resembles the initial or prior model, and I tried, quite childishly, to come up with something different (i.e. if I do it like this, what happens?). And so I kept experimenting with it until I reached the point where it was not merely about animation, but a way of setting up a figure animated by space.

PC: What are the elements that trigger a work? The encounter with an object? An image? The idea of a possible relationship between disconnected things? What enables a party slogan to turn into a sculpture?

AV: Within an observed situation, yes, it can be an image, an object, or a phenomenon (such as the physical-chemical reaction between two materials), but also, and why not, a newspaper headline or a fragment of a speech. I often use the classical term "motive" (in the sense of prompting movement) to describe what triggers a work.

PC: What immediately stands out in your sculpture is its distinctive relationship to material, which seems to overshadow representation and narration. What place does material hold in your work, since the way of using material is often paradoxical, and I especially have in mind the piece that gives shape, using plaster, to a blown-up balloon?

AV: Relationship to material implies a kind of mutual availability. I have no favorites, even though the past few years I've been using materials that change states. Beyond my distaste for material that is or has become trendy, I think just about anything is worth consideration. Like those stray latex balloons that float around ordinary places. They give shape to the out-breath and that's what I tried to work with. I didn't just want to represent a breath or produce its image. I wanted to explore the balloon's fragility, its risk of bursting, appreciation of this risk while blowing up the balloon, a pressure rapport between elements. By using plaster in this fashion, without any model, just a bowl of plaster, I tried to get close up to the act of blowing and to the fine latex wall that compresses it.

PC: ...As close up as possible to a form made by a body; a form that contains the echo of a body. As if you were giving shape to the breath of a desire, a wish...

AV: Yes, there is a trace of the body that produced the gesture, its physical aspect.

PC: At your studio, I saw your "shark's fin" that had given you some trouble. Why is this piece problematic? Does this fin, which recalls certain works by Pino Pascali, aim to embody an image or

to give shape to the idea of surface cut-out?

AV: Pascali's work is symbolically loaded and explicitly refers to trophies. The fin I'd made is at a right angle to the floor, emphasizing the relationship to the ground. When I spent time at a catamaran factory that was filled with rudder blades and keels, I wanted to rework a jagged board done in 1993, but in three dimensions, bringing out the sharp edge. Although the fin's shape is similar to a rudder blade, I've been trying for months to make it out of a sort of pocket. Throughout this process, I have to be constantly aware of gravity...And the drawn line: how the object is cut out and how it might slice the space.

Parallel to this first fin, I've often used medium to large sized boards like a simple sheet of paper. For instance the cut-out "flowers" that verge on gashing the material, placed apart from the wall and yet linked to it. Most of my sculptures bear a relationship to the wall and vis-à-vis, which is perhaps another reason I keep trying with the fin.

PC: That being said, you seem fond of creating shapes with materials, or rather of using materials so as to endanger them – I'm thinking of the balloons as well as the plaster-sprayed sheets of canvas. As if you were experiencing them at the threshold of their existence?

AV: Yes, my way of using material has not been verified beforehand, there is a risk the thing won't hold up. I go through testing phases that don't automatically predict the outcome. This trial and observation stage helps me come up with criteria for the objects' permanence or solidity.

PC: Even if your sculptures have constant parameters in terms of the material, their constantly changing layout keeps giving them a different existence...
But some of the sculptures come from newspaper headlines such as "Etre utile" (*being helpful*).

AV: That piece did in fact ensue from a newspaper article. I wanted to give it bulk, to fathom the text, the drawing. Superposing the two words creates an interplay of full and empty, and an unexpected word comes up: the fusion of "Etre utile" yields "futile". This experimental character overrides everything else about the project. Anita Molinéro said that the project conveys a professional notion: definition, statement, skills... Which is a far cry from what my work is about.

PC: You seem to design projects specific to the site and its realms of possibility...

AV: For example, the "breakables" done in the Lorette studio had their backs to most of the indoor space and instead faced whatever came in through the windows, air currents included, which the work in progress accepted and "recorded" while it was being raised.

PC: Molding what can't be molded or the formless...

AV: Yes but not for the sake of challenge. It is rather a conjunction of other events and flukes. In this case it involved both the interaction of a force – the spray of plaster using a Tyrolienne (a tool unsuited to plaster, which dries too quickly) – and the wind's imprint on the hanging sheets of canvas, which gives a particular form to each sculpture.

PC: It recalls attitudes of artists such as Richard Monnier with his "shifted gestures" and his art of building a pillar out of sand and newspaper, as well as Robert Morris' felts, Richard Tuttle's textiles, Toni Grand's eels, Eva Hesse's threads... Your sculptures reveal affinities with attitudes that play with off-centering or shifting points of view, the inversion of qualities. You tackle sculptures in a roundabout way much like certain artists with whom you form a so-called "extended family". How would you describe your relationship or dialogue with artists such as Eva Hesse, Bruce Nauman, or in France Toni Grand and Richard Monnier?

AV: I mainly have an emotional rapport with their works and I deeply connect to their attitude from the artistic standpoint. It would be hard to name, here, everything that these artists and their work provoked and still accompanies me. Among their points in common, I especially relate to their heightened awareness of things, whatever is there, at hand's reach. The banal, which isn't at all banal in sculptures. And also this attitude, as un-phony as possible, total commitment regarding the materials, utter defiance of the qualities generally attributed to this or that material. I should also mention the deliberate slowness (which I understand as a form of resistance) upheld by each of these artists.

PC: One of your sculptures consists of a large hardboard surface pierced with holes through which plaster has been injected in streamlets. You seem to have worked at it horizontally and then raised it so that the underside shows through.

AV: As in the "reticulateds", at the time of exhibition there is an intentional discrepancy with the working conditions. Once the material hardens, it speaks for itself. For the hardboard plaque, I did in fact work on one side without verifying what came out on the other. It was presented as an image, but I realized that the impression of glimpsing an image is counteracted by the materiality, the force of each plaster droplet. A sort of back-and-forth motion that destabilizes the image.

PC: An aspect of your work is the use of words or logos as a starting point...

AV: You're thinking of "*Etre utile*" which is also the title of a newspaper column by Lionel Jospin. And a few months later, he used this venue to speak out after losing the elections. I made the connection between the Socialist Party's campaign HQ during these 2002 presidential elections: a former ribbon factory transformed into a community hall. This campaign site was nicknamed the "atelier" by the campaign team. In other words, a site, whether common or not, for development and manufacture. And then the results, as we all know, the scene of dismay: the announcement, hands raised, silence.

PC: You also used the Socialist Party's logo, which is both a fist and a holler. The gap at the opening suggests a mouth with a glottis...

AV: As of April 21st 2002, the Socialist Party's logo had a different ring: probably accentuated by the defeated candidate's silence. In "*Un parti de 2 mains*", I wanted to explore the drawing's buccal or oral aspect. As opposed to the zootropes, these motifs are omnipresent and even invasive, since you're dealing with a party logo printed at multiple scales during election time.

PC: For other sculptures, you used rolls of newspapers that are partly blurred yet also somewhat visible (while being illegible) due to the transparent resin... A sort of passage from reality to material, from text to form...

AV: I wasn't aiming for immediate readability of headlines from any specific newspaper. I found it interesting that a roll of newspapers was identifiable. It is a pretty unusual state. I saw all these newspapers piled up in a corner at home and the mere act of rolling them generated quite a different material, more resistant: its density was inverted. The "cubic" form arises from the basic manipulation of six rectangular sections, each of which consists of a series of sticks; a bit like the walls of a log cabin. For "Assemblée" and "Articulée", which are fashioned from newspaper structures, each pyramid is the smallest possible bulk you can make out of a bunch of sticks. However, support and mass are more significant than in "6 pans".

PC: What made you go back to producing motion using two circular forms that are inherently sculptural due to their size, such as with the Zootrope?

AV: First because I wanted to dismantle the animated image using an extremely simple procedure: a perforated rotating cylinder. The screens multiply and often bring about the same kind of physical behavior. The Zootrope lets motion happen, the figure's "body" comprises the space surrounding the sculpture as seen from the viewer's standpoint. Animated figures come into sight from this perspective, unfolding as a succession of shots and cutouts that are constantly rotating. I am very drawn to how this mobility affects the experience of sculpture. Working on the Zootrope also emphasized the slowness at these early stages of film, bringing out the former speculative dimension. I greatly admire certain scientists, such as physiologist Etienne Jules Marey who used the zootrope in order to understand birdflight. Doing live studies led Marey to invent devices and tools as fascinating as Leonardo da Vinci's in his time.

PC: Which works of art influenced you as a student and then as a sculptor, either by means of empathy or through opposition?

AV: Some of the shows I saw when I was at art school, like Robert Ryman's at the Espace Renn in Paris, were decisive. I wish I had seen more of Deacon's work. I was much more fascinated by Tinguely than by Arman or César. There was also the show "Art conceptuel une perspective" with Rauschenberg's *Erased de Kooning drawing* and Stanley Brown's *this way brown*. He stood on a street in Amsterdam and randomly asked passersby to give him directions on a piece of paper to another spot in the city. Most of the people wrote down the directions, some only gave a verbal explanation and left the paper blank. Later on, Stanley stamped "This way Brown" onto the paper. I can imagine how the oral directions must have been precious, but unusable.

PC: Stanley Brown's work also interests you because of the gap between informative statement and

drawing.

AV: Absolutely.

My studies were also an opportunity for assiduous outings to the library where I discovered all sorts of things, and I was in no hurry to assume positions of rejection or to clearly define my position as a sculptor. Whereas nowadays I can clearly say that whatever I exhibit is developed and argued out within the realm of sculpture. Back then I was more tentative; hence the importance of my encounter with Robert Ryman's work, how he constantly goes back to the same thing while all along producing difference, how he probes discrepancy.

My studies at the Ecole des Beaux-arts de Paris brought me in contact with artists such as Joël Kermarrec and Toni Grand (whose first fish-lines I discovered in Lyon in 1989). I appreciated their enthusiasm and the alternatives they proposed to conventions. They provided those of us who were interested with pathways for reflection and reading material, some of which accompanies me to this day.