

An abstract composition featuring various fragments of white, brown, and black materials, possibly stone or ceramic, scattered across a dark, textured background. The fragments are irregular in shape and size, creating a sense of depth and complexity. The lighting highlights the textures and edges of the pieces.

Anne Mercedes
L'infini
dans le fini

ANNE RIVIÈRE

Anne Mercedes | ENTRETIEN AVEC ANNE RIVIÈRE

Anne Rivière : *Devant chacune de vos sculptures, jusqu'à aujourd'hui essentiellement en céramique, je me dis qu'elles présentent toutes les caractéristiques des formes naturelles. Schelling, dans son recueil Philosophie de l'Art, propose de reconnaître en la sculpture une réconciliation de la vie des formes et de l'histoire des hommes, une présence de l'infini dans le fini.*

Anne Mercedes : L'un des objectifs que je m'assigne est qu'en regardant mes sculptures on puisse éprouver à nouveau cette sensation que l'on a par ailleurs lors d'autres expériences de la vie, sensation qui est que malgré le caractère très déterminé des situations dans lesquelles on se trouve, dans lesquelles on vit, on est aussi comme pris dans des champs, champs spatial, champs temporel, qui eux ne sont pas finis. Nous vivons ici et maintenant, et pourtant nous sommes en relation avec tout ce qui s'est passé dans l'univers, au niveau cosmique, au niveau terrestre, au niveau des paysages que nous traversons, qui parfois ont été partiellement façonnés par l'homme, parfois non, au niveau encore de toutes les évolutions du vivant et de ce qui a été conçu par les hommes. Mais je pense qu'on n'a besoin de l'idée de réconciliation que si l'on commence par opposer la vie des formes et l'histoire des hommes, et à mes yeux cette opposition n'est pas pertinente. Penser l'homme comme un empire dans un empire, c'est inévitablement s'empêcher de penser ce qui est, et qui change. Car tout est entrelacé.

A.R. : *Vous dites parfois que la sculpture est pour vous une activité qui appartient au monde de la pensée comme l'écriture, la lecture, la réflexion théorique et*

vous intégrez aussi à ce champ d'activité le rêve ou les promenades dans la nature.

A.M. : Je travaille à rendre visibles des tensions, des contradictions, des ambivalences : les miennes, celles que je perçois dans le monde. Je ne me limite à aucun domaine. Mais ce qui sous-tend tous mes centres d'intérêt c'est le constat suivant : l'univers est infini. Des scientifiques en sont à cartographier la matière noire et d'autres ramènent des échantillons de Mars comme des enfants ramèneraient des marrons du square.

Les êtres humains entretiennent avec leur planète des relations qui oscillent entre inquiétude et négligence, jouissance, indifférence et frénésie de destruction.

J'explore les émotions contradictoires que suscite en nous la conscience d'être pris au sein de différentes échelles de temps. A travers mes sculptures, j'évoque ce que nous pourrions éprouver si nous parcourions les paysages de planètes encore intouchées, ou si nous étions témoins de la beauté cinétique de la destruction de la Terre. Le microcosme que je construis est peuplé de paysages, d'étranges créatures et de compositions abstraites qui se nourrissent de souvenirs accumulés. Il suggère souvent un micro-chaos, tant il est vrai que la frontière entre les deux s'avère parfois incertaine, en fonction de l'échelle et des questions à travers lesquelles on examine les choses et les événements. C'est cette transition qui m'intéresse.

A.R. : *Durant plusieurs années, vous avez essentiellement exploré les possibilités de la céramique et des mélanges de débris et de matériaux divers avec une*



Dragon endormi, 24 x 40 x 30 cm, 2015.

option aventureuse qui était de laisser place à l'aléatoire. Comment conciliez-vous la nécessité de la maîtrise des formes qui pour tout artiste préside à la conception et au sens d'une œuvre avec ce hasard lié au comportement des matériaux à la cuisson ? Dissociez-vous « l'idée » de la forme ?

A.M. : D'une part, laisser de la place à l'aléatoire n'est pas lui laisser la place. D'autre part, ce que j'ai exploré, ce ne sont pas des mélanges de débris et de matériaux divers. Ce que j'ai exploré, c'est la façon dont les forces à l'œuvre lors des cuissons transforment et parfois métamorphosent une certaine structure, celle que je mets initialement en place, soit grâce à un contenant,

soit grâce à un squelette. La raison de cette exploration c'est la volonté de rendre visible "que ça change". Quoi, "ça" ? Tout, absolument tout. Et c'est corrélativement la volonté de rendre visible "ce qui change". Donc, en fait, je ne me reconnais pas dans l'injonction qui serait faite à l'artiste de d'abord concevoir une forme puis d'en informer la matière. Je me situe ailleurs. Même lorsque l'homme ne s'en occupe pas, la matière se transforme en permanence, et même lorsqu'elle semble se déstructurer, elle se structure, elle continue à se structurer, mais cela peut consister à faire advenir une autre structure que celle qu'elle a à un moment donné. Je veux rendre visible cela, faire

en sorte qu'on ne regarde pas la matière comme si c'était quelque chose de statique, qui n'aurait une forme que parce que quelque chose d'extérieur lui donnerait cette forme. Même lorsqu'elle nous semble informe, la matière c'est de la forme, ne serait-ce que par la structure de ses atomes séparés, mais aussi par la structure qui régit la relation entre ces atomes. C'est de la forme qui change, très lentement, lentement, vite ou très vite. La question qui pourrait émerger à partir de là serait : mais alors, pourquoi faites-vous de la sculpture et pas du cinéma ? Je répondrais que j'ai



Dragon endormi (détail), 24 x 40 x 30 cm, 2015.

encore beaucoup à montrer qui puisse être l'occasion d'une contemplation lente et répétée. J'ai besoin de regarder les mêmes choses longuement, sous différents angles, sous différentes lumières, il faut que quelque chose me devienne très familier pour que j'en saisisse la logique interne et la façon dont les contradictions dialoguent, bref j'aime regarder des sculptures et l'envie

d'en produire est aussi là, que je n'ai pas à commander. De même que parfois "ça parle" en moi et que j'écris, souvent "ça voit" en moi et je conçois des sculptures.

Pour revenir aux débris et matériaux divers que vous évoquiez, tandis que le plus souvent, jusqu'au XX^{ème} siècle au moins, un sculpteur travaille un matériau à la fois, j'en utilise plusieurs, et je fabrique ma propre matière. C'est ça, en fait, l'enjeu de conserver et collecter des matériaux : pouvoir fabriquer une matière qui est la conjugaison de plusieurs matériaux. Ainsi, tandis que, pour obtenir une argile résistante aux torsions et aux chocs, les céramistes sont souvent amenés à mélanger à leur argile une chamotte, c'est-à-dire une poudre de céramique broyée, pour ma part je détourne cette nécessité en fabriquant des porcelaines auxquelles j'incorpore des chamottes d'autres argiles, comme des argiles à faïence ou à grès. Elles introduisent des textures et des couleurs particulières. Il est très rare que mes sculptures en céramique ne contiennent qu'une seule sorte de terre, et très rare aussi que j'utilise la terre telle quelle. C'est cette élaboration préparatoire qui me permet d'effectuer une recherche sur la couleur comme sur la consistance, ou disons, sur "ce qui se donne au toucher". Mes sculptures ont beau apparaître et être souvent fragiles et parfois coupantes, on a souvent envie de les toucher.

Pour revenir à l'aléatoire dont j'ai eu l'air de vouloir me débarrasser, il intervient à deux niveaux. D'une part, parce que j'accueille volontiers ce que je trouve sans l'avoir cherché. Je ne peux pas passer à côté d'une benne sans regarder ce qu'il y a dedans et j'emporte souvent une besace lorsque je vais me promener : on ne sait pas sur quoi on peut tomber, même dans le parc voisin qu'on arpente quotidiennement peuvent se trouver des trésors. D'autre part,

parce que les différents matériaux que j'ai conjugués ne vont pas commencer à réagir à la chaleur au même moment. Et tandis qu'une porcelaine garde la forme que je lui ai donnée jusqu'à la fin, si je la métisse de faïence avant la cuisson, je sais que dès 1200°C des mouvements vont se produire en elle : elle ne gardera pas exactement la forme que je lui ai donnée, mais je ne sais pas jusqu'où sa transformation interne sera visible. Je sais seulement que l'arrêt de la cuisson aura pour effet de figer un mouvement en cours, visible, et c'est ce que je veux. Si le résultat n'est pas visuellement pertinent, je le transforme à nouveau : j'ajoute, je retire, j'assemble, parfois je mets de côté ou même je casse puis j'utilise dans une nouvelle pièce. Je décide de ce que je fais de ce que l'aléatoire a produit au cours du processus que j'avais initialement engagé.

L'œuvre que j'ai jusqu'à présent réalisé suggère surtout les tensions entre chaos et cosmos, l'évolution à l'œuvre dans les paysages, la force et la fragilité des êtres humains contraints à migrer. Mon travail s'est fortement appuyé sur les potentialités de certains matériaux (argiles, feldspaths, cire, bronze, briques) et de certaines techniques (cuissons au gaz, au bois, fusion) pour capter le dynamisme du mouvement et le donner à voir dans des sculptures et des installations qui, elles, sont le plus souvent statiques.

A.R. : *Aujourd'hui, j'ai le sentiment que votre travail s'infléchit vers une nouvelle direction. Vous semblez faire un retour à des matériaux et des techniques plus traditionnellement associés à la sculpture.*

A.M. : Je voudrais maintenant davantage explorer l'interaction de la lumière et de l'espace et produire des structures qui donnent l'opportunité de voir à quel point ce que nous percevons de l'espace est lié à la



Volta II, 62 x 68 x 66 cm, bronze, 2011.

lumière qui le traverse, ou l'enveloppe, ou le fuit - ou qui ne fait rien de tout cela. Cette exploration passera par le bronze si je veux produire une œuvre qui puisse résister aux intempéries et qui suggère le déséquilibre, ce qui serait sur le point de tomber, ou de bouger, ou de s'envoler. J'ai pris cette direction en 2011 grâce à une formidable résidence de trois mois à la Fonderie Mariani en Toscane, financée par une bourse de la Brian Mercer Foundation. J'ai des idées à mettre en œuvre dans le prolongement des sculptures *Révolution*, *Volta I* et *Volta II*, et les possibilités qu'offrent une fonderie comme la Fonderie Mariani et la ville de Pietrasanta en termes de logistique sont formidables. Cette exploration de l'interaction entre la lumière et l'espace passera aussi par le papier ou le tissu si je veux suggérer que le centre de gravité de la Terre n'est pas le centre de gravité de l'univers, qui n'en a pas d'ailleurs, et dans lequel, au fond, tout flotte, ou danse. Ne serait-ce pas le plus beau défi, pour un sculpteur,

que de parvenir à nous faire oublier cette idée fausse qui inéluctablement structure notre perception quotidienne, soit-disant spontanée, qui est que le ciel est en haut et la terre en bas ? Puisque l'homme a réussi à penser que la terre n'est au centre de rien, pourquoi n'arriverait-il pas à penser que le haut et le bas sont des fictions nécessaires, mais des fictions quand même ? Ce qui motive aussi mon désir de travailler le papier et le tissu c'est, comme avec la céramique, la possibilité d'intervenir dans la fabrication de la matière elle-même. Je peux, non seulement élaborer les contours que vous évoquiez précédemment, mais composer la substance elle-même, ce qui signifie, là encore, travailler sur les couleurs et les textures tout autant que sur la forme. Cette exploration continuera aussi en céramique si j'ai l'opportunité de travailler à la Manufacture de Sèvres et de bénéficier d'une aide dans la fabrication de structures en plâtre pour concevoir des œuvres en feldspaths qui s'éloignent de l'effet de masse que j'ai souvent exploité. La préparation de cette exposition pour la galerie Le Fil rouge me donne l'occasion de travailler en céramique mais aussi de concevoir une installation qui y recourt peu, et c'est la première fois que je parviens à montrer en même temps des œuvres qui sont le reflet de centres d'intérêt différents quoique articulés au sein de ma réflexion sur ce qui change.

A.R. : *En votre travail se trouve validée l'idée que le vocable « sculpture » attaché à une œuvre ne dépend ni du matériau utilisé ni de la dimension choisie. J'insisterai en disant que vos œuvres, les formes que vous créez, retrouvent le caractère des formes naturelles présentant – me référant encore à Merleau-Ponty – une « force visible dans une forme ».*

A.M. : Je pense que ce qui motive ma recherche est



Raz de marée (détail), 40 x 63 x 63 cm, 2013.

en effet le désir de rendre visible une force dans une forme. J'éprouve parfois, lorsque me viennent une vision et une idée, qu'une force, pour le coup invisible, mais dont je ne doute pas qu'elle soit naturelle, s'empare de moi et me fait chercher comment incarner cette vision.

ANNE RIVIÈRE - JANVIER 2015

Historienne d'art, spécialiste de Camille Claudel, Anne Rivière lui a consacré une biographie, *L'Interdite*, et est co-commissaire de l'exposition *Camille Claudel, au miroir d'un art nouveau* que le Musée La Piscine de Roubaix a présentée à l'hiver 2014-2015.

ANNE MERCEDES | GESPREK MET ANNE RIVIÈRE

Anne Rivière: *Als ik naar uw beeldhouwwerken kijk, waarvan de meeste van keramiek zijn, dan zie ik alle kenmerken van natuurlijke vormen. In zijn "Philosophie der Kunst" stelt Schelling voor om de beeldhouwkunst te zien als een verzoeningspoging van het leven van de vorm en de geschiedenis van de mens, een aanwezigheid van het oneindige in het eindige.*

Anne Mercedes: Wat ik met mijn beeldhouwwerken wil bereiken is dat, als je ernaar kijkt, je weer dat gevoel hebt dat je ook hebt bij andere levenservaringen, het gevoel dat je, ondanks het zeer uitgesproken karakter van de situaties waarin je je bevindt, waarin je leeft, als het ware ook vastzit in (ruimtelijke en tijds)velden die niet af zijn. We leven in het hier en nu en toch staan we in verbinding met alles wat zich in het universum heeft afgespeeld, op kosmisch niveau, op aards niveau, op het niveau van de landschappen die we doorkruisen en die soms gedeeltelijk werden gevormd door de mens, soms ook niet, of nog, op het niveau van alle evoluties van al wat leeft en wat door de mens werd gemaakt. Maar volgens mij hebben we de verzoeningsidee alleen maar nodig als we beginnen met het leven van de vormen en de geschiedenis van de mens tegenover elkaar te zetten, en in mijn ogen is die tegenstelling niet pertinent. Als je de mens ziet als een imperium binnen een imperium, dan verhinder je jezelf om te denken over wat is en wat verandert. Alles is immers met elkaar verstrengeld.

A.R.: *U zegt soms dat beeldhouwen voor u een bezigheid is die behoort tot de wereld van de gedachte, zoals schrijven of lezen, of theoretische beschouwingen; en in dit werkterrein integreert u ook de dromen en de wandelingen in de natuur.*

A.M.: Ik streef ernaar spanningen, tegenstrijdigheden, tweeslachtigheden zichtbaar te maken: de mijne, degene die ik in de wereld waarneem. Ik beperk me tot geen enkel domein. Maar wat de basis vormt van al mijn belangencentra, is de volgende vastelling: het universum is eindeloos.

Wetenschappers brengen de donkere materie in kaart en andere brengen stalen mee van Mars zoals kinderen kastanjes zouden meebrengen van het plein. De mens onderhoudt met zijn planeet relaties die heen en weer slingeren tussen ongerustheid en onachtzaamheid, genot, onverschilligheid en hartstochtelijke vernielzucht.

Ik doorzoek de tegenstrijdige emoties die in ons worden opgewekt door het feit dat we beseffen dat we vastzitten tussen verschillende tijdsschalen. Door mijn beeldhouwwerken haal ik voor de geest wat we zouden ervaren als we de landschappen van nog ongerepte planeten zouden doorkruisen, of als we getuige zouden zijn van de kinetische schoonheid van de vernietiging van de Aarde. De microkosmos die ik opbouw, is doorspekt met landschappen van vreemde wezens en abstracte composities die zich voeden met een opeenstapeling van herinneringen. Vaak suggereert deze kosmos een microchaos, zo onzeker is de grens tussen beide soms, afhankelijk van de schaal en de vragen waarmee we dingen en gebeurtenissen onderzoeken. Precies die overgang boeit mij.

A.R.: *Gedurende vele jaren hebt u voornamelijk de mogelijkheden van het keramiek geëxploreerd, en van de mengeling van puin en allerlei materialen, met een gewaagde optie: plaats laten aan het toeval. Hoe verzoent u de noodzaak om*

de vormen te beheersen - wat voor elke kunstenaar voorafgaat aan de conceptie en de zin van een werk - met het toeval, dat gelinkt is aan het gedrag van de materialen tijdens het bakken? Koppelt u de "idee" los van de vorm?

A.M.: Aan de ene kant betekent "plaats laten aan het toeval" niet dat het toeval alles bepaalt. Aan de andere kant moet ik zeggen dat wat ik verkend heb, geen mengelingen zijn van puin en verschillende materialen. Wat ik verkend heb, is de manier waar op de krachten die tijdens het bakproces aan het werk zijn, een bepaalde structuur omvormen en soms metamorfoserende, een structuur die ik oorspronkelijk heb gecreëerd, ofwel met een container, ofwel met een skelet. De reden voor deze verkenning is de wil om zichtbaar te maken dat "het verandert". Wat ik bedoel met "het"? Alles, letterlijk alles. En tegelijkertijd de wil om zichtbaar te maken "wat verandert". In feite ben ik het niet eens met de algemeen aanvaarde idee dat een kunstenaar eerst een vorm moet ontwerpen en er pas dan een materiaal aan toe moet kennen. Ik zie het anders. Zelfs als de mens er zich niet om bekommert, veranderen materialen voortdurend en zelfs als ze hun structuur lijken te verliezen, krijgen, ze structuur, blijven ze structuur krijgen, maar dat kan ertoe leiden dat er een andere structuur ontstaat dan de structuur die ze op een bepaald moment hebben. Dat alles wil ik zichtbaar maken, ik wil ervoor zorgen dat we niet naar het materiaal kijken alsof het iets statisch is, dat maar een vorm heeft omdat iets van buitenaf er deze vorm aan heeft gegeven. Ook al lijkt het vormeloos, het materiaal is de vorm, al was het maar door de structuur van zijn afzonderlijke atomen, maar ook door de structuur die de relatie tussen deze atomen beheert. Dat is de vorm die verandert, heel langzaam, langzaam, snel of heel snel. De vraag die dat zou kunnen oproepen, is: maar waarom maakt u dan beeldhouwwerken en geen films? Dan zou ik antwoorden: ik heb nog heel wat te tonen dat de aanzet zou kunnen zijn voor



Dragon apaisé, 29 x 40 x 30, 2015.

een langzame en herhaalde beschouwing. Ik moet dezelfde dingen lang, vanuit verschillende hoeken en met telkens een andere belichting kunnen bekijken; ik moet vertrouwd met iets raken opdat ik er de interne logica van begrijp, de manier waarop de tegenstrijdigheden met elkaar dialogeren. Kortom, ik kijk graag naar beeldhouwwerken en ik heb ook zin om ze te maken, daar hoeft ik geen moeite voor te doen.



Soms “spreekt het” in mij en dan schrijf ik, vaak “ziet het” in mij en dan ontwerp ik beeldhouwwerken.

Om terug te komen op het puin en de verschillende materialen waarover u het had: hoewel een beeldhouwer, toch tot in de 20e eeuw, meestal met één materiaal tegelijkertijd werkt, gebruik ik er meerdere, en ik maak ook mijn eigen materiaal. Dat is in feite de inzet: materialen bewaren

en verzamelen, een materiaal kunnen vervaardigen dat de samenvoeging is van verschillende andere materialen. Zo moeten keramisten die torsie- en schokbestendige klei willen bekomen, hun klei vaak mengen met een chamotte, verpulverd keramiek. Ik omzeil die noodzaak door porselein te vervaardigen waarin ik chamottes van andere kleisoorten vermeng; denk maar aan klei voor faience of zandsteen. Die chamottes zorgen voor bijzondere texturen en kleuren. Mijn keramiekwerken bevatten maar heel zelden slechts één soort aarde en ik gebruik die aarde ook maar heel zelden als dusdanig. Door die voorbereidingen kan ik onderzoek verrichten naar de kleur, de consistentie of beter naar “dat wat zich laat voelen”. Mijn beeldhouwwerken zien er vaak kwetsbaar en scherp uit en soms zijn ze dat ook, maar meestal heb je zin om ze aan te raken.

Het aleatoire, waarvan ik me blijkbaar zo graag verlost wil zien, speelt op twee niveaus mee. Enerzijds omdat ik met open armen ontvang wat ik zomaar vind, zonder het te zoeken. Ik kan niet voorbij een vuilnisbak gaan zonder even te kijken wat erin zit, en vaak neem ik ook een tas mee als ik op stap ga: je weet maar nooit wat je vindt. Zelfs in het park waar ik dagelijks kom, kunnen zich schatten bevinden. Anderzijds omdat de verschillende materialen die ik heb samengevoegd, niet op hetzelfde ogenblik op de hitte zullen reageren. Porselein zal tot het einde de vorm behouden die ik eraan heb gegeven, maar als ik het meng met faience voor ik het bak, dan weet ik dat er zich bij 1200°C bepaalde bewegingen in zullen voordoen: het behoudt niet langer de vorm die ik eraan heb gegeven, maar toch weet ik niet in hoeverre de interne transformatie zichtbaar zal zijn. Ik weet alleen dat, als het bakken stopt, een beweging die aan de gang is, zal stoppen, zichtbaar wordt, en dat is wat ik wil. Als het resultaat niet echt pertinent is, vorm ik het opnieuw om: ik voeg iets toe, verwijder iets, voeg dingen samen. Soms leg ik het terzijde of ik maak het zelfs kapot,

om het dan in een nieuw stuk te kunnen gebruiken. Ik beslis wat ik doe met dat wat het aleatoire heeft geproduceerd tijdens het proces dat ik oorspronkelijk op gang had gebracht. De werken die ik tot nog toe heb gecreëerd, suggereren vooral de spanningen tussen chaos en kosmos, de evolutie die in de landschappen aan de gang is, de kracht en kwetsbaarheid van mensen die genoopt zijn te migreren.

Mijn oeuvre steunt in sterke mate op de mogelijkheden van bepaalde materialen (klei, veldspaat, was, brons, baksteen) en sommige technieken (bakken met gas, hout, fusie) om de dynamiek van de beweging weer te geven en om die beweging te laten zien in de beeldhouwwerken en installaties, die meestal statisch zijn.

A.R.: *Ik heb het gevoel dat uw werk nu een nieuwe richting uitgaat. Het lijkt of u terugkeert naar materialen en technieken die traditiegetrouw met de beeldhouwkunst worden geassocieerd.*

A.M.: Ik zou me nu willen verdiepen in de interactie van licht en ruimte en beeldhouwwerken willen maken die ons de kans geven om te zien in hoeverre dat wat wij van de ruimte waarnemen, gelinkt is aan het licht dat er doorheen gaat, of dat die ruimte omhult, of er net uit wegvlocht - of dat niets van dat alles doet. Voor deze verkenning heb ik brons nodig als ik een werk wil maken dat weersinvloeden kan doorstaan en een wanverhouding kan suggereren; het moet lijken of het werk zal vallen, bewegen, wegvliegen. Die weg ben ik in 2011 ingeslagen, dankzij een fantastisch verblijf van drie maanden in de Toscaanse metaalgieterij Mariani, dat door een beurs van de Brian Mercer Foundation werd gefinancierd. Ik heb ideeën die ik wil concretiseren in het verlengde van de beeldhouwwerken *Révolution*, *Volta I* en *Volta II*, en de mogelijkheden die een gieterij als Mariani en de stad Pietrasanta bieden op het vlak van logistiek, zijn fantastisch. Voor deze verkenning van de interactie tussen

licht en ruimte heb ik ook papier en stof nodig als ik wil suggereren dat het zwaartepunt van de Aarde niet het zwaartepunt van het heelal is, dat trouwens geen zwaartepunt heeft en waar per slot van rekening alles zweeft, of danst. Zou het voor een beeldhouwer geen prachtige uitdaging zijn om ons te doen afstappen van die foute idee die onze zogenaamd spontane dagelijkse perceptie - de hemel is boven en de aarde is beneden - structuur geeft? Als de mens er dan toch in geslaagd is om in te zien dat de Aarde niet het centrum van iets is, waarom zou hij dan ook niet denken dat boven en beneden noodzakelijke fictie is, maar toch fictie?

Wat mijn verlangen om met papier en stof te werken ook rechtvaardigt, is dat ik hiermee, net als met keramiek, kan tussenbeide komen bij de vervaardiging van het materiaal zelf. Ik kan natuurlijk de omtrekken uitwerken waar u het eerder over had, maar ik kan ook de substantie zelf samenstellen en dat betekent dat ik ook hier de kleuren en texturen even zeer kan bewerken als de vorm. Ik blijf ook nog verder exploreren met keramiek, als ik de kans krijg om te werken in de Manufacture de Sèvres en hulp krijg bij de vervaardiging van gipsstructuren om werken in veldspaat te creëren die nog weinig te maken hebben met het massaffect dat ik vaak heb uitgebuit. Deze tentoonstelling voor galerij Le Fil Rouge gaf mij de kans om met keramiek te werken, maar ik kon ook een installatie ontwerpen waar maar weinig keramiek bij te pas komt. Bovendien is dit de eerste keer dat ik tegelijkertijd werken kan laten zien die de weerspiegeling zijn van verschillende belangencentra, ook al steunen die dan op beschouwingen over wat er verandert.

A.R.: *In uw werk primeert vaak de idee dat niet het gebruikte materiaal of de gekozen dimensie bepaalt of een werk een "beeldhouwwerk" wordt genoemd. Anders gezegd: uw werken, de vormen die u creëert, krijgen het karakter van natuurlijke*



Chaîne du Dragon assagi, 30 x 38 x 28 cm, 2015.

vormen die - en ik verwijst nogmaals naar Merleau-Ponty - een "in een vorm zichtbare vorm" voorstellen.

A.M.: Ik denk dat mijn onderzoekwerk inderdaad voortspuit uit het verlangen om een vorm in een vorm zichtbaar te maken. Als ik een visie of een idee heb, ervaar ik wel eens dat een kracht - die trouwens onzichtbaar is maar waarvan ik niet twijfel dat ze natuurlijk is - zich van mij meester maakt en me verplicht te zoeken hoe ik deze visie gestalte moet geven.

ANNE RIVIÈRE - JANUARI 2015

Kunsthistorica Anne Rivière is gespecialiseerd in het leven en werk van Camille Claudel en heeft aan haar een biografie gewijd: *L'Interdite*. Zij is medecommissaris van "Camille Claudel, au miroir d'un art nouveau", tentoonstelling die in de winter van 2014-2015 te zien is in het Musée La Piscine van Roubaix.

ANNE MERCEDES | INTERVIEWED BY ANNE RIVIÈRE

Anne Rivière: *Looking at your ceramic sculptures, I realise they all have the characteristics of natural shapes. Schelling in his collection "Philosophy of Art" suggests that sculpture reconciliates the life of shapes with the human history, a presence of infinity in finity.*

Anne Mercedes: One of my aims is to make people feel a sensation, one of those experience in which despite the definite character of situations, it is like we are taken into spatial, and temporal fields that are not limited. We are living here and now and yet we are in relation with everything that happened in the universe at a cosmic level, terrestrial level, in the landscapes we walk through that have sometimes been shaped by mankind, in all the evolutions of the living and what was created by mankind. But I think we only need this idea of reconciliation if we oppose the life of shapes and the history of mankind, opposition which according to me is not relevant. Considering mankind as an empire in an empire inevitably prevents us from considering what IS, what changes, because everything is intertwined.

A. R.: *You sometimes say that sculpture is an activity that belongs to the world of thought, like writing, reading, theoretical reflexion as well as dreaming and walking in nature.*

A. M.: My work is concerned with embodying tensions, contradictions and ambivalences: mine, as well as those I perceive in the world. I am interested in any field of feeling and thinking. But what underlies all my focuses is the following fact: the universe is infinite.

Some scientists are mapping the dark matter while others collect Mars samples like children would bring chestnuts from the park.

Human beings' relation to their own planet oscillates between concern, neglect, pleasure, indifference and frenzy to destroy.

I am exploring contradictory emotions prompted by the consciousness of being in the middle of different time scales. I make sculptures that often suggest the impression we could have in landscapes of untouched planets or if we witnessed the kinetic beauty of the destruction of the earth. The microcosm I am building is inhabited by landscapes, strange creatures and abstract compositions inspired by accumulated memories. It often suggests a micro-chaos since the boundary between the two is sometimes blurred; depending on the scale and perspective of events and things we look at. This is the very transition I am interested in.

A. R.: *For several years, you kept exploring the possibilities of ceramics and mixtures of debris and various materials, leaving room for the unpredictable. How do you reconcile the control of the shapes, which is a priority in the conception and purpose of a work, with the unpredictable outcome resulting from firing? Do you dissociate the idea from the shape?*

A. M.: On the one hand, leaving some room for the unpredictable is not like leaving the room for it to come instead of me. On the other hand, what I have been exploring is not the mixture of debris and materials but the power of the



Posée, 30 x 28 x 25 cm, 2015.

firing to transform and sometimes disrupt the structure I have constructed from a container or a skeleton. The purpose of this exploration is to visualize the idea that it changes. What is it? Everything, absolutely everything. In fact, I do not feel compelled to first create a shape and then inform the material. My role is elsewhere. Even when human beings

to not interfere, the material is constantly transforming. When it looks like material loses its structure, it is structuring itself, and the process goes on but sometimes it means a complete change. I want to show that ceramics is not static, is not shaped that way because of something external giving it that shape. Even when it looks shapeless, the ceramic is

shape in itself, given the structure of its separated atoms and their interaction. The transformation is very slow, slow, fast or very fast. Then the question could be: why do you make sculptures and not movies? My answer is that I still have a lot to show that can be the pretext for slow and repeated contemplation. In my daily life I need to look at things thoughtfully from different angles, in different lights, I need to get familiar with things in order to grasp their internal logic and the way contradictions occur, I feel the urge to look at sculptures, to watch them change as the light changes; and the urge to create sculptures in turn is irresistible. Sometimes, deep inside, it "speaks" and I start writing. In the same way, often it "sees" and I start sculpting.

Concerning the debris and various materials, unlike most sculptors who, until the XXth century, used to work with one medium at a time, I use more than one and I make my own material. Keeping and collecting several materials enables me to produce a medium that is a combination of various components. Thus, whereas ceramists often mix clay with chamotte (crushed ceramic powder) in order to strengthen the clay, I incorporate into porcelain a chamotte that can be made of another clay, like earthenware or stoneware, because these clays add particular textures and colours to the porcelain. I rarely use one sort of clay in my sculptures and I rarely use the clay as it is. This preliminary elaboration enables me to make research on colour and texture: I pay attention to what it would feel like to touch it. Despite the fact that my sculptures may look and even be fragile or sometimes sharp, people often feel like touching them.

Concerning the unpredictable aspect you were asking me about, it occurs at two levels. On the one hand, I am very open to accepting something I haven't been seeking. If I come across a skip I can't help having a look at what lays inside. Even in the nearby park you roam daily, treasures can be found and I often take a bag in case I pick something

interesting. On the other hand, the different media that I incorporate to each other will not react to temperature at the same time. Porcelain will keep its shape until the end, but if I blend it with earthenware before firing, I know that movements will occur at 1200° and upwards. It will not exactly keep the shape I gave it but I don't know how visible the internal transformation will be. The only thing I know is, stopping the firing will freeze the ongoing movement and that is what I want. If the result is not visually relevant, I transform it again, adding, removing, assembling, sometimes putting aside and even breaking it in order to use it in a new piece. I decide what I do according to the unpredictable upheavals that have occurred during the initial process.

Until now my work often suggests tensions between chaos and cosmos, how landscapes evolve, and the power and fragility of human beings compelled to migrate. My work has been based on the potential of some materials (clay, feldspars, wax and bronze) and on some techniques (gas firing, wood firing and bronze casting) in order to capture the dynamism of movement. This movement will be visible in sculptures and installations that are static most of the time.

A. R.: *Today, I have the feeling that your work is moving on to another direction. You seem to go back to more traditional materials and techniques.*

A. M.: I would like to further explore the interaction between light and space and build structures that give the opportunity to see how much what we perceive of space is linked to the light that crosses it, or wraps it, or vanishes, or none of these. I will work with bronze if I want to make outdoor sculptures that can resist weathering and suggests imbalance, that is, what is about to fall, to move or to fly away. I took this direction in 2011 during a wonderful period of residency at Mariani foundry in Tuscany, thanks to a grant from the Brian Mercer Foundation. I have in mind a conti-

uation of the sculptures Revolution, Volta I and Volta II. The extensive resources, which the Mariani foundry and the city of Pietrasanta can offer are impressive. This exploration of interaction between light and space will be done through the use of paper or fabrics if I want to suggest that the centre of gravity of the earth is not the centre of gravity of the universe which, by the way, does not have any: everything is floating or dancing. Wouldn't it be the greatest challenge for a sculptor to make us forget this misconception, which inevitably structures our daily perception and allegedly spontaneous belief that the sky is up and the earth down? Since human beings have succeeded in believing that the earth is not the centre of anything, why wouldn't they manage to think that the top and the bottom are necessary fictions but fictions nevertheless? My desire to work with paper and fabrics is also driven by the possibility to operate the making of the material itself, like I do when working in ceramics. Not only am I able to work on the contours but also create the substance, which, again, means working on colours and textures as well as shapes. This exploration of light and space will go on with ceramics if I am given the opportunity to work at "Manufacture de Sèvres", where I could be helped to make sophisticated plaster structures in order to produce works in feldspars, but much less mass-like than the ones I have already achieved. Preparing the exhibition at "Le Fil Rouge" gallery gives me the opportunity to work with ceramics for the upper space and also to prepare an installation for part of the underground space, where ceramics will not be the only media. This is the first time I can show works that are reflecting centres of interest that are different from each other, though deeply inter-connected in my reflexion about what changes.

A. R.: *The idea that the reasons why a piece can be said to be a sculpture do not depend on the chosen medium nor on its*



Volta II, 62 x 68 x 66 cm, bronze, 2011.

dimensions is found to be legitimate when we look at your work. I would insist on this idea by saying that your sculptures, the shapes you create, meet the characteristics of natural shapes. Quoting Merleau-Ponty, I would say that they display "a visible power inside a shape".

A. M.: Indeed, I think my research is motivated by the desire to reveal a power within a shape. When a vision and an idea appear to my mind, I sometimes feel an invisible force grasping me and urging me to find how to embody this vision. No doubt, though, that this force is natural.

ANNE RIVIÈRE

Anne Rivière is an art historian, author of *L'interdite, Camille Claudel 1864-1943*. She was co-curator with Bruno Gaudichon of the exhibition *Camille Claudel, au miroir d'un art nouveau*, presented during winter 2014-2015 at Museum La Piscine in Roubaix.

**L'infini
dans le fini**

Édité à l'occasion
de l'exposition
*Sous les monstres,
la fleur*

TEXTE
Anne Rivière

PHOTOGRAPHIE
Sussie Ahlburg
Pierre Bazin
Anne Mercedes

DESIGN EDITORIAL
design.erigollaud

IMPRESSION
Impression Directe

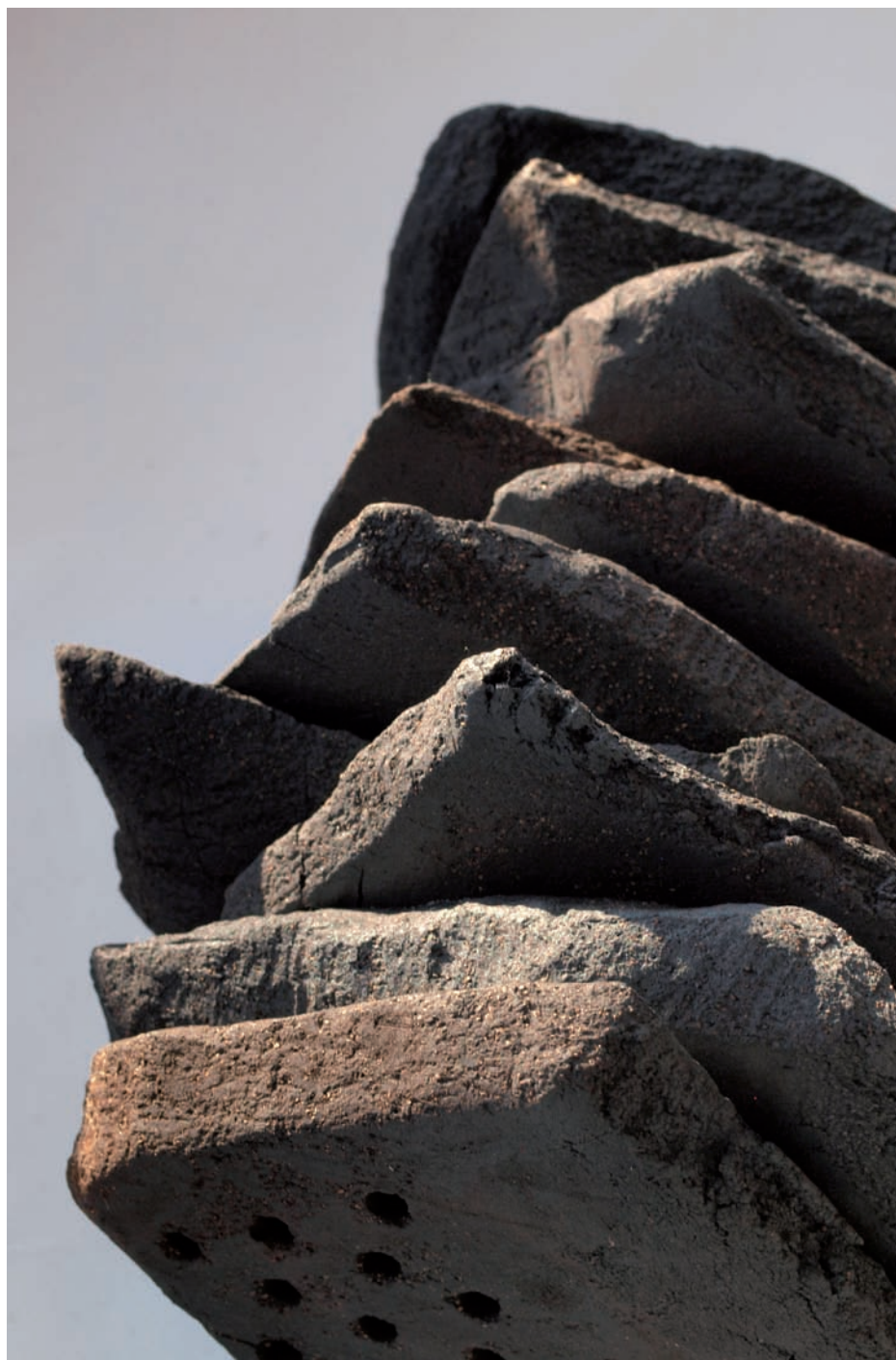
ISBN
978-2-9551331-0-1

Image de couverture :
Paysage Rythmé,
48 x 22 x 10 cm,
2014. © Anne Mercedes



La Q.S.P.*
112, av. Jean Lebas
59100 ROUBAIX
03.62.28.13.86
le.fil.rouge@free.fr

**Du jeudi au samedi
et 1^{er} dimanche du mois
de 14h30 à 18h30**



Dragon apaisé (détail), 29 x 40 x 30, 2015.