

Sorry We're Closed

Abécédaire « To my old friends »

Mar 25 — May 20, 2017 | Brussels, Belgium

Sébastien Janssen – Sorry We're Closed is pleased to announce its first exhibition of Eric Croes

For several years Eric Croes (born in La Louvière in 1978, lives and works in Brussels) has been concentrating on developing themes close to his heart through the medium of ceramic.

Like numerous artists of his generation, the sculptor Eric Croes re-appropriates techniques and customs which have for a long time been juxtaposed. The adherence to art or to craftsmanship, to tradition or modernity, to art or design, to manual or technological tools, has often helped define his works. Through his personal interests and practice, Eric Croes goes beyond these pseudo antagonisms and invites us to witness a unique practice, the joy of working in the studio, a return to “doing” and the pleasure of DIY and working with your hands.

This current trend, which has been Eric Croes' way of life since he started out, reconnects with the world before the Lumières, those intellectuals who sought to rationalise and classify, only to end up in an 18th century which separated Fine Arts from craftsmanship, relegating a universe that populates the imagination of an entire society to the anecdotal, to folk art and to the world of childhood.

Eric Croes' psychological universe has culminated in a series of 26 sculptures in ceramic, bronze and wood. He has come up with an extraordinary alphabet primer that links notions of play, chance, imagination, humour, accidents, with incredible expertise. The artist's aesthetic is inextricably linked to mythology and the universe of the bestiary, both in emotional terms and in relation to form.

The idea of the alphabet primer came about when Croes started sewing together pieces of blue denim in order to make a big patchwork. This creation evokes the memory of Eric Croes' mother who was always at her worktable, embroidering classic samplers in a red cotton cross-stitch or sewing together small pieces of fabric to make quilts.

The works in the exhibition were created in accordance with a rule, a simple protocol: take a sketchpad, assign a letter of the alphabet to each page, draw your favourite words there (his “old friends”). Next, create a three-dimensional assemblage of a selection of these words. A sculpture per letter. More often than not, the drawings are re-transcribed in ceramic with accidents involving clay, firing and enamelling. Through the filter of drawing and then of sculpture, Eric Croes tells us a new story built up through the juxtaposition of incompatible objects and ideas.

It is not so much the subjects that are of importance as their animist metamorphosis into an object which draws its energy from the spontaneity that the artist builds up with the world around him.

THE JOY OF MAKING OBJECTS Dialogue between JeanBaptiste Bernadet and Eric Croes

Jean-Baptiste Bernadet : Ceramic, unlike lots of other mediums with which the hand produces an instantaneous result, or very nearly, is a very long process, with several crucial technical stages (drying, biscuit firing, second firing of the enamel, and so on) which are capable of profoundly modifying or even completely ruining all your hard work. Can you talk to me about that and, if it's the case, how do you manage to avoid accidents? How do you manage to protect yourself from them or, failing that, incorporate them?

Eric Croes : The more clay sculptures I make, the less I break. I can anticipate accidents and make the pieces in such a way that I avoid them. Afterwards, some parts of a sculpture can always explode (because of an air pocket or because they haven't dried out sufficiently), in which case, I make the broken piece again and re-glue it to the enamel ready for the second firing at a high temperature which will seal the two pieces. I keep all the pieces of broken sculptures and place them in a large bowl. Then I pour enamel over them so that, after firing, it becomes a new sculpture. I call these pieces "Garbage", and there is one in every exhibition.

J-B.B : More than sculpture in the strict sense of the term (let's say, the direct and irreversible carving of a block of marble or a block of wood) where the mark of the tool is visible and is a direct extension of the brain by the hand, a little like drawing, ceramic is rather the product of modelling, which in my opinion means it has more in common with painting (composing, adding, taking away, removing, etc.). In your case, even, and you spoke to me about the votive hands dedicated to Sabazios (hands which are bearing snakes, fir cones, and other divinities), and the Palissy plates which, like still lifes, are an accumulation of objects, we can also speak of assemblage. So I suppose my question is the following: how do you conceive ceramic in relation to other mediums? Is it specific, and in what way?

E.C : I think I put ceramic together like a drawing for the modelling and like painting during the enamelling without the borders between all the techniques being particularly clear in my head. The work begins with preparatory drawings. Then, to create a sculpture, I define a large base upon which other objects will be grafted. This process could also be compared to collage. I never know what the final piece is going to look like because when I start gluing other parts I try to ensure that all the parts touch or are intertwined. I want a new story to be told and I want there to be an interaction between the elements. I stop once I feel like the sculpture has achieved a balance and, for the moment, this balance resides in the fact that the piece is almost entirely covered in other patterns. That's why I referred to Palissy plates or votive hands.

J-B.B : And so, do you mean that the form is largely determined by the technique, and that it is particular to ceramic because of the large number of constraints? You have to balance the weight, ensure there is a means of grabbing hold of the piece, etc. I can see that you get better from day to day because, little by little, you are managing to free yourself from these constraints or, at the very least, render them imperceptible... by, for example, placing a piece which looks "heavy" on top of another which looks "light"... What are the next boundaries that you want to push back?

E.C : In my case, yes, I'm dependent on the technique and the size of the oven (my works are often made of several assembled pieces). It is easier to make ceramic vases than sculptures. What I like about ceramic, aside from the deep colours, is that it enables me to give free rein to my hands and let go. I would like to make totem poles that are higher and higher and increasingly intricate pieces. When I see stools made of Chinese porcelain, I get the impression that ceramic can take a lot of weight. In the coming months I would also like to investigate new recipes and new colours of enamel.

J-B.B : A significant element of your creative process is your preparatory sketches, which are important to you in the sense that they are reproduced in the catalogue which accompanies the exhibition, but neither framed nor exhibited. Can you tell me about the role this preparatory research plays and what remains of it in the finished work?

E.C : The idea of the alphabet primer project came about when I began to sew the big patchwork made of our old pairs of jeans and embroidered with "additional pieces" which will also be on display in the exhibition. Over the course of a year, I filled a notebook with drawings of objects beginning with each letter of the alphabet. Rather than numbering the pages I used letters instead. I looked in old dictionaries, on the internet, in encyclopaedias, for these words that I then drew in order to have a first filter and move the representation in the direction of a "cliche", a joint representation of the subject. When I create the sculpture I have to choose from the drawings, and a second filter is used in the transformation into a three dimensional object (taking all the surfaces of the drawings into consideration).

J-B.B : So you choose to show these preparatory drawings in the catalogue, and to some extent the titles you give to your pieces reveal your method... Why would you reveal the source rather than leaving people to try to lose themselves in the works and discover what it is for themselves? Is that out of modesty? Or the fear of being misunderstood?

E.C : Since the very beginning, rules have played a major role in my work as a sculptor. The exquisite cadavers were produced from drawings with four hands, the Chinese portraits stemmed from the sketches I had made of answers to a questionnaire. All of that was going on inside my head and, in the end, the sculpture was the only thing of any importance, even though the history and the process are explained. Here again, I didn't consider exhibiting the drawings, but when I began the sculptures and I chose some objects to construct them, I realised that a lot of them and other assemblages had remained in the notebook. The notebook also tells its own story and I also think it has an artistic quality. That's why I decided to make a facsimile of it. As far as the titles are concerned, that has never been of much importance. For me it's above

all a way of making an inventory of the works. It's true that the title gives the spectator a bit of a clue. It's not difficult to understand in any case. The rules of the game are simple, it's a pretext to construct forms and I like the fact that the work is simple but it doesn't stop you dreaming. Of course, it's not quite as simple as the rules of the game, the choice of the alphabet primer comes from its history, that can often be found in red cross stitches in kitchens.

J-B.B : I would also like to talk to you about your artistic training. You did "Fine Arts" at the sculpture workshop of La Cambre. If I'm not mistaken, before that you did a traineeship in a resin workshop. I remember just after you finished school, and for several years after that, you turned your hand to a bit of everything: watercolour, acrylic, ink, plaster and wood sculpture, adding figurines to models, videos, installations etc. I seem to also remember you experimenting with bronze and ceramic at art school. But it was only a few years after you finished art school that you began learning about ceramics in evening classes, in other words classes that were more suited to amateurs. Can you tell me what motivated you to go back to school at the time? And, also, do you remember how you felt when you started to get satisfactory results? How is it that you seem to have found your own voice thanks to ceramics?

E.C : Roberto Ollivero and I experimented with polyester sculpture from 14 to 18 years of age. At La Cambre, where we had six-week "modules" for each medium, I once worked with bronze. I did a bit of ceramics with my brother, at the youth club in my village which I went along to once a week, and I did all I couldn't do at La Cambre. I did "Mickys" (figurative things), but there weren't many materials available and I didn't do any enamelling, just modelling.

After La Cambre, I tried out all kinds of materials; I was looking for a medium which suited me and was never truly satisfied. In 2012, after a final exhibition, I decided to take a bit of a break (see Roland Topor's book *Jache re-party*) whilst continuing to participate in group exhibitions here and there but without any real conviction. I had a day job that paid the rent and, in the evening, I went to the ceramic studio at the Academy in Etterbeek, to relax in an environment of amateurs far from the milieu of contemporary art (I am not saying that I don't like this milieu). It reminded me of the joy of creating objects without thinking about what would happen to them afterwards (if they were exhibited, what would they represent etc.) and, little by little, I began to find forms which really spoke to me, and started to experiment with enamels. The glazes finally provided me with the depth of colour I was looking for in my painting. As regards the form, the technique of working with clay had enabled me to let go of objects that were too finished at the time, as it isn't possible to control everything from the beginning to the end of the process. In the summer of 2014, I purchased my oven and created a small ceramics studio in my cellar. That's where I began to regularly produce and really concentrate on enamels. I began to get a feel for the infinite number of possibilities and experiments I could carry out; it had become like a drug. Even today, I feel excited every time I open the oven! Little by little, a new vocabulary was taking shape and continues to develop today. I work in an empirical manner, almost like a craftsman, each new sculpture leads to new discoveries, shapes and colours, which can be used for the next one. Now, it's as though a composition is coming directly from my hand and it can't be changed, unless you cheat that is. I think that's why I enjoy this work, it suits my character and it's close to what I've always liked and what I've always been looking for (even if the search doesn't stop there).

J-B.B : 've got the feeling that this change in medium, or rather the fact that you mainly concentrate on it, hasn't fundamentally changed your work. All the elements which were present in your vocabulary, at the time fragmented between different materials, are still there: the modesty is still there, because in the end it's "just" clay, the very simplest material, there is the demiurge aspect of the child playing with dolls and inventing new worlds, because like God modelling Adam from dust, you have direct and total control over the forms which are made and unmade in your hands, and there is also the magic of firing the enamels which allows for risk, surprise. There is also always a form of fantasising in the changes of scale between the parts of the pieces, which also corresponds to your taste for mixing elements of high culture and popular culture, the poetic elements and the most trivial

ones. The big difference that I can see, is that everything is now consolidated, unified, brought together and concentrated in a single object. And that this object, because technically it is much more difficult to achieve than your previous creations, and because it is a lot more durable over time, takes on a superior dimension. I remember that you even had trouble defining yourself as an artist, preferring to consider yourself as a sort of craftsman. I find it really interesting that it's thanks to ceramics, which in general is considered as a secondary art, half way between Fine Arts and Decorative Arts, or arts and crafts, that you have finally been able to find your place as an artist. Can you tell me, first of all, how you see yourself as an artist in the world? Then how do you see your objects living on their own in the world? Do they have a mission to fulfil, a role to play?

E.C : For Adam, there are two schools: some say he was made of earth, others of dust. But I prefer the story of Golem to the story of Adam. I define myself as a sculptor rather than an artist or a visual artist. The action of "doing" is very important to me, even more so today working with ceramics, bronze or wood. Because all the sculptures and their rules come from objects which surround me in my daily life, in my collection, from memories or from antiquities I've seen in museums. Doing this almost artisanal work and doing it for long enough enables me to give life to them, to make each one unique, to give myself the time to think about them and to try to achieve a new quality each time. I have the impression that my work is better understood now than it was when I first exhibited my sculptures in the *Ich bin wie du* exhibition at Rossicontemporary. I think they send out a message of optimism. From the start, I wanted a sculpture that was judged in a full-on, direct manner. When people look at one of my sculptures they see it all at once, but when they take a closer look they can see that lots of things are going on and it's covered in details. I tell part of the story, and I like to think that the rest of this story belongs to the people who will live with this sculpture in their place. Ceramic

withstands time so well (that's all we find in excavations of lost civilisations), that I sometimes imagine that my sculptures will be found in thousands of years and that they could prove to be a real mystery for archaeologists.

J-B.B : Talk to me about Golem?

E.C : I started taking an interest in Golem when I saw a small ceramic sculpture that a friend had brought back from Prague. That was twenty years ago and even today, when I go to her place, this small statue continues to fascinate me. The legend that I know is the story of a rabbi from Prague who creates a being from clay from the river. He breathes life into it by slipping a parchment with a magical formula on it into its mouth, and the word "truth" is written on its forehead. Golem was created to defend Jews from pogroms. But Golem, like all monsters, grew bigger and bigger and more and more violent. The rabbi must stop the monster and, in order to do so, has to remove the word written on its forehead. As Golem has grown too big for the rabbi to reach his forehead, he has a ruse: he orders him to do up his laces so that he bends down, and then he can neutralise him. The moral of the story: Don't try to imitate God! Can you see a relationship with my work? These ceramic monsters which escape my control!

J-B.B : In any event, be it Adam or Golem, or votive hands, we always come back to magical objects endowed with supernatural powers. I also know that your sculpted wooden door frame, which will also be on display in the exhibition, was inspired by Gauguin. So I would like to suggest to you, by way of a conclusion to our discussion, this extract from a letter Gauguin wrote to Daniel de Monfreid: *"We say that God took a lump of clay in his hand and made all that you know with it. The artist in turn (if he really wants to make a creative and divine work) should not copy nature but use the elements of nature to create a new element. In the: "Increase and multiply", there's a bit of that. Increase, in other words, become strong. Multiply, in other words, add to creation with a new creation."* And then also this other magnificent passage from a letter to E mile Schuffenecker: *"What an artist, this Jesus, who sculpted with compassion!... For want of religious painting, what beautiful thoughts we can invoke with form and colour... We alone drift on the phantom vessel with all our whimsical imperfection. Infinity seems more tangible to us, when faced with something undefined"*

In discussion in Eric Croes' studio and via email in February 2017

Sorry We're Closed

Abécédaire « To my old friends »

Mar 25 — May 20, 2017 | Brussels, Belgium

Sébastien Janssen – Sorry We're Closed est heureux d'annoncer sa première exposition de Eric Croes

Eric Croes (né en 1978 à La Louvière, vit et travaille à Bruxelles) s'attelle depuis plusieurs années à développer des thèmes qui lui sont chers à travers le médium de la céramique.

Comme de nombreux artistes de sa génération, le sculpteur Eric Croes, se réapproprie des techniques et des usages longtemps mis en opposition. L'appartenance à l'art ou à l'artisanat, à la tradition ou à la modernité, à l'art ou au design, aux outils manuels ou technologiques, a souvent été structurante pour définir ses œuvres.

De par ses intérêts personnels de même que par sa pratique, Eric Croes dépasse ces pseudos antagonismes et nous invite à être spectateur d'une pratique singulière, témoignage d'un bonheur du travail à l'atelier, d'un retour au « faire » et au plaisir du bricolage et du geste.

Cette tendance actuelle, qui est celle d'Eric Croes depuis ses débuts, renoue avec le monde d'avant les Lumières. Celles-ci avaient cherché à rationaliser, à classer, pour aboutir à un XVIII^e siècle qui a séparé les Beaux-Arts de l'artisanat, reléguant à l'anecdote, aux arts populaires, au monde de l'enfance, un univers peuplant l'imaginaire de toute une société.

L'univers mental d'Eric Croes trouve aujourd'hui son aboutissement dans une série de 26 sculptures en céramique, en bronze et en bois. Un Abécédaire fabuleux, alliant les notions de jeu, de hasard, d'imaginaire, d'humour, d'accident, avec une merveilleuse maîtrise formelle. L'esthétique de l'artiste est indéfectiblement liée tant formellement qu'émotionnellement à l'univers du bestiaire et de la mythologie.

L'idée de l'abécédaire a germé lorsqu'il a commencé à coudre un grand patchwork fait de morceaux de blue jeans. Cette pièce est une évocation du souvenir de sa mère qu'Eric Croes a toujours connu à sa table de travail, brodant des abécédaires classiques aux point de croix de fil rouge ou cousant des « quilts », couvre-lits faits de petites pièces de tissus.

La création des œuvres de l'exposition suit une règle, un protocole simple : prendre un carnet de dessin, attribuer une lettre de l'alphabet à chaque page, y dessiner ses mots préférés (ses « old friends »). Ensuite réaliser un assemblage en trois dimensions d'une sélection de ces mots. Une sculpture par lettre. Les dessins sont retranscrits le plus souvent en céramique avec les accidents qu'implique la terre, la cuisson et l'émaillage.

Par le filtre du dessin et ensuite de la sculpture Eric Croes nous conte une nouvelle histoire construite par la juxtaposition d'idées et d'objets antinomiques.

Ce ne sont pas tant les sujets qui importent mais leur métamorphose animiste en un objet qui puise son énergie dans la spontanéité que l'artiste construit avec le monde qui l'entoure.

LA JOIE DE FABRIQUER DES OBJETS Dialogue entre Jean-Baptiste Bernadet et Eric Croes

Jean-Baptiste Bernadet : La ce ramique, a la diffe rence de beaucoup d'autres me dia pour lesquels la main produit un re sultat instantane (ou presque) est un tre s long processus dont plusieurs e tapes techniques indispensables (se chage, cuisson du biscuit, seconde cuisson de l'e mail...) sont susceptibles de modifier en profondeur - ou me me de ruiner de finitivement - le travail accompli. Peux- tu me parler de cela et, si c'est le cas, comment arrives-tu a e viter les accidents, comment arrives-tu a t'en prote ger, ou a les inte grer?

Eric Croes : Plus je fais de sculptures en terre et moins j'ai de casse. J'arrive a pre voir les accidents et a concevoir les pie ces de sorte a les e viter. Apre s, il arrive quand me me que certaines parties d'une sculpture explosent (a cause d'une bulle d'air ou d'un manque de se chage). Je refais alors la pie ce casse e que je viens recoller a l'e mail lors de la deuxie me cuisson a haute tempe rature, ce qui viendra sceller les deux pie ces. Je garde tous les bouts de sculptures casse es, ils sont ensuite place s dans un grand bol. Je coule a nouveau de l'e mail sur tous ces morceaux qui cre ent, apre s cuisson, une nouvelle sculpture. Je les appelle "Garbage", et il existe une telle pie ce par exposition.

J-B.B : Plus que de la sculpture au sens technique strict (disons : la taille directe et irre versible d'un bloc de marbre ou d'un bloc de bois) dont la marque de l'outil est visible et est un prolongement direct du cerveau par la main. Un peu comme le dessin, la ce ramique est pluto t le produit d'un modelage, ce qui la rapproche, je crois, de la peinture (composer, ajouter, enlever, effacer, etc.). Dans ton cas, me me, tu m'as parle des mains votives de die es a Sabazios (des mains qui supportent des serpents, des pommes de pins, et d'autres divinite s), et aussi des plats de Palissy qui sont, a la manie re des natures mortes, des accumulations d'objets. On peut aussi parler d'assemblages. Je suppose que ma question est la suivante: comment penses-tu la ce ramique en rapport avec d'autres me dia ? Est-ce spe cifique, et en quoi cela l'est-il pour toi?

E.C : Je pense construire la ce ramique comme un dessin pour le modelage et comme la peinture lors de l'e maillage sans que les frontie res entre toutes les techniques soient si nettes dans ma te te. Le travail commence par des dessins pre paratoires. Puis, pour monter une sculpture, j'esquisse une grande base sur laquelle viennent se greffer d'autres objets. Cela pourrait aussi e tre apparente a du collage. Je ne sais jamais a quoi va ressembler la pie ce finale car, quand je commence a coller d'autres parties, je cherche a ce que tous ces morceaux se touchent ou s'enche vent. Je veux qu'une nouvelle histoire se raconte et qu'il y ait une interaction entre les e le ments. Je m'arre te une fois que je trouve un e quilibre a la sculpture et cet e quilibre pour l'instant re side dans le fait que la pie ce soit presque entie rement recouverte d'autres motifs. C'est pour c a que je faisais re fe rence aux plats de Palissy ou aux mains votives.

J-B . B : Et donc veux-tu dire que la forme est largement de termine e par la technique, et que c'est propre a la ce ramique a cause du grand nombre de contraintes? Tu dois e quilibrer le poids, garder la possibilite de saisir la pie ce, etc. Je vois bien que tu deviens meilleur de jour en jour parce que tu arrives a te libe rer peu a peu de ces contraintes ou, en tout cas, a les rendre imperceptibles... par exemple en empilant une pie ce qui semble "lourde" au dessus d'une autre qui semble tre s "le ge re"... Quelles sont les prochaines limites que tu veux repousser?

E.C : Dans mon cas, oui, je suis tributaire de la technique et de la taille du four (mes œuvres sont souvent faites de plusieurs pie ces assemble es). Il est plus simple de faire des vases en ce ramique que de la sculpture. Ce qui m'inte resse dans la ce ramique, outre les couleurs profondes, c'est qu'elle me permet de libe rer ma main et de la cher prise. Je voudrais faire des totems encore plus hauts et des pie ces de plus en plus ajoure es. J'ai l'impression que la ce ramique peut supporter beaucoup de poids quand je vois les tabourets en porcelaine chinoise. Dans les prochains mois j'aimerais aussi pousser les recherches sur de nouvelles recettes et de nouvelles couleurs d'e maux.

J-B . B : Une partie importante de ton processus cre atif consiste en la re alisation de dessins pre paratoires qui sont importants pour toi au point d'e tre reproduits dans le livre accompagnant l'exposition - mais cependant ni encadre s ni expose s. Peux-tu me parler du ro le qu'ont ces recherches pre paratoires et de ce qu'il en reste dans l'œuvre finie?

E.C : L'ide e du projet d'abe ce daire a germe quand j'ai commence a coudre le grand patchwork fait de vieilles paires de jeans et brode de "pie ces rapporte es" qui sera aussi pre sente dans l'exposition. Pendant un an j'ai rempli un carnet de dessins d'objets commenc ant par chaque lettre de l'alphabet. La pagination est d'ailleurs faite de lettres et non de chiffres. Je cherchais dans les vieux dictionnaires, sur internet, dans des encyclope dies, ces mots qu'apre s je dessinais pour avoir un premier filtre et diriger la repre sentation vers un "cliche ", une repre sentation commune du sujet.

Quand je fais la sculpture, un choix s'ope re parmi les dessins, et un deuxie me filtre apparai t alors dans la mise en trois dimensions (penser toutes les faces du dessin).

J-B . B : Tu choisis donc de montrer dans le catalogue ces dessins pre paratoires, et la fac on dont tu intitules tes pie ces donne en quelque sorte ta recette... Pourquoi de voiler la source et ne pas laisser les gens essayer de se perdre dans les pie ces et de couvrir par eux-me me de quoi il s'agit? Cela exprime-t-il de la modestie ? Ou la peur d'e tre incompris?

E.C : La re gle du jeu est importante dans mon travail de sculpteur depuis le de but. Les cadavres exquis e taient produits a partir de dessins a quatre mains, les portraits chinois a partir des re penses a un questionnaire dont je faisais des petits croquis. Tout cela faisait partie de ma cuisine interne et seule la sculpture m'importait au final - bien que l'histoire et le processus en soient explique s. Ici, je ne pensais pas non plus montrer les dessins mais, quand j'ai commence les sculptures et que je choisissais certains objets

pour les construire, je me suis rendu compte qu'une bonne partie de ceux-ci et d'autres assemblages restaient dans le carnet. Celui-ci raconte aussi sa propre histoire et a, je pense, lui aussi, une qualité artistique. C'est pour ça qu'il a été décidé d'en faire un fac-similé. Pour ce qu'il en est des titres, ils n'ont jamais eu beaucoup d'importance. Pour moi, c'est surtout une façon de pouvoir inventorier les pièces. Ici, il est vrai que le titre dirige un peu le spectateur. Ce n'est pas très compliqué à comprendre de toute façon. Le rôle du jeu est facile, elle est un prétexte à construire des formes. Et j'aime le fait que le travail soit simple mais qu'il n'empêche pas de réfléchir. Ce n'est bien sûr pas aussi évident qu'un rôle du jeu : le choix de l'abécédaire vient de l'histoire de celui-ci, tel qu'on le retrouve au point de croix rouge dans les cuisines.

J-B . B : Je voudrais aussi revenir sur ta formation. C'est dans l'atelier sculpture à La Cambre que tu as fait tes "Beaux-Arts". Si je me rappelle bien, avant cela, tu avais fait un stage dans un atelier de dessin. Je me souviens de toi juste après l'école, et les quelques années qui ont suivi, faisant un peu de tout : aquarelle, peinture acrylique, encre, sculpture en plâtre et bois, ajout de figurines de maquettes, vidéos, installations, etc. Je crois par ailleurs que tu as expérimenté à l'école le bronze et aussi la céramique. Mais ce sont seulement quelques années après ta sortie de l'école que tu as vraiment commencé à te former à la céramique dans des cours du soir, c'est-à-dire des cours plutôt adressés aux amateurs. Peux-tu revenir sur ce qui t'a motivé, à l'époque, à retourner à l'école ? Et, aussi, te souviens-tu de ce que tu as ressenti quand tu as commencé à obtenir des résultats satisfaisants ? Qu'est-ce qui a fait que tu sembles avoir trouvé une voix propre grâce à la céramique ?

E.C : J'ai en effet travaillé la sculpture polyester avec Roberto Ollivero entre mes quatorze et dix-huit ans. À La Cambre, où nous avions des "modules" de six semaines pour chaque médium, j'ai fait une fois du bronze. La céramique, j'en faisais un peu avec mon frère, à la maison des jeunes de mon village où je rentrais chaque semaine et où je créais tout ce que je ne pouvais pas faire à La

Cambre : des "Mickey's", des trucs figuratifs... Mais il n'y avait pas beaucoup de matériel et je ne faisais pas de mail, juste du modelage.

Après ma sortie de La Cambre c'est vrai que j'ai touché à toutes sortes de matériaux. Je cherchais une forme qui me convienne sans jamais être satisfait. En 2012, après une dernière exposition, j'ai décidé de me mettre en jachère (voir le livre *Jachère re-party* de Roland Topor) en continuant quand même, ça et là, à participer à des expositions de groupe - mais sans grande conviction. J'avais un travail alimentaire la journée et, le soir, j'allais à l'academie d'Etterbeek, dans l'atelier de céramique, pour me détendre dans un environnement d'amateurs loin du milieu de l'art contemporain (je ne dis pas ici que je n'aime pas ce milieu). J'ai alors retrouvé cette joie de fabriquer des objets sans penser à leur suite (si ils allaient être exposés, ce qu'ils signifiaient...) et, petit à petit, j'ai commencé à trouver des formes qui me parlaient vraiment et à toucher aux matériaux. Dans les glacures, j'ai enfin trouvé la profondeur des couleurs que je cherchais quand je faisais de la peinture. Pour ce qui est de la forme, la technique de la terre m'a permis de la chercher sur des objets trop finis à l'époque, ne pouvant pas tout contrôler du début à la fin du processus. À l'été 2014, j'ai acheté mon four et installé un petit atelier de céramique dans ma cave. C'est là que j'ai commencé à produire de façon régulière et à établir une vraie recherche avec les matériaux. J'ai commencé à entrevoir une infinité de possibilités et d'expériences, c'est devenu comme une drogue. Encore aujourd'hui chaque ouverture de four reste un moment très excitant ! Petit à petit, un nouveau vocabulaire se dessinait et se dessine encore. Je travaille de façon empirique et presque artisanale. Chaque nouvelle sculpture amène des découvertes de formes et de couleurs qui serviront pour la suivante. Maintenant c'est comme une écriture, ça sort directement de la main et on ne peut pas la changer. À part si l'on triche. Je crois que c'est pour cela que je suis bien avec ce travail : il me ressemble et il est proche de ce que j'ai toujours aimé et de ce que j'ai toujours cherché (bien que la recherche ne s'arrête pas là).

J-B . B : J'ai en effet l'impression que ce changement de médium n'a pas fondamentalement modifié ton travail. Tous les éléments qui étaient présents dans ton vocabulaire, à l'époque de façon éclatée et entre différents matériaux, y sont toujours : il y a la modestie car, finalement ce n'est "que" de la terre, le matériau le plus pauvre qui soit ; il y a le côté de miurge de l'enfant qui joue avec ses poupées et qui s'invente des mondes car, comme Dieu modelant Adam avec de la poussière, tu as un contrôle

direct et total sur les formes qui se font et se défont dans tes mains ; et il y a aussi la magie de la cuisson des matériaux qui permet le risque, la surprise. Il y a aussi toujours une forme d'onirisme par les changements d'échelle entre les parties des pièces, qui correspond aussi à ton goût de mélanger des éléments de la haute culture et de la culture populaire, des éléments poétiques et d'autres plus triviaux. La grande différence que je vois, c'est que tout est désormais solidifié, unifié, réuni et concentré dans un même objet. Et que cet objet, parce qu'il est techniquement beaucoup plus difficile à réaliser que tes productions antérieures et, parce qu'il est beaucoup plus durable dans le temps, prend une dimension supérieure. Je me souviens que tu as eu du mal à te définir comme artiste, trouvant plus confortable de te penser comme une sorte d'artisan. Je trouve vraiment intéressant que ce soit grâce à la céramique, qui est en général considérée comme un art secondaire, à mi-chemin entre beaux-arts et arts de coratifs, ou artisanat, que tu aies enfin pu trouver ta place comme artiste. Peux-tu me parler d'abord de la façon dont tu t'inscris intimement comme artiste dans le monde ? Puis comment vois-tu tes objets vivre par eux-mêmes dans le monde ? Ont-ils une mission à remplir, une fonction à réaliser ?

E.C : Pour Adam, il y a deux éléments : certains diront qu'il est fait de terre, d'autres de poussière. Mais à l'histoire d'Adam, je préfère celle du Golem. Je me définit comme un sculpteur plutôt que comme un artiste ou un plasticien. Il est vrai que le geste, le "faire", est pour moi très important, encore plus aujourd'hui avec le travail en céramique, de bronze ou de bois. Parce que toutes les sculptures, et leurs rôles du jeu, viennent d'objets qui m'entourent au quotidien dans ma collection de souvenirs, d'antiquités vues dans les musées. Faire ce travail presque artisanal et assez long permet de leur donner de la vie, de rendre chacune

d'elles unique, de me donner le temps d'y réfléchir et de viser chaque fois une qualité nouvelle. Depuis la première fois où j'ai montré mes sculptures dans l'exposition *Ich bin wie du* chez Rossicontemporary, j'ai l'impression que mon travail est mieux compris. J'ai le sentiment qu'elles renvoient un message d'optimisme. Depuis le début je voulais une sculpture qui soit prise de face ou frontale, directe. Quand on regarde l'une d'elles on peut l'embrasser d'un regard mais, à y regarder de plus près, il s'y passe plein de choses parce qu'elles sont couvertes de détails. Je raconte une partie de l'histoire et j'aime penser que le reste de cette histoire appartient à ceux qui vivront avec cette sculpture chez eux. La céramique résiste tellement bien au temps (c'est tout ce qu'on retrouve dans les fouilles de civilisations disparues), que j'imagine parfois que l'on retrouvera mes sculptures dans des milliers d'années et qu'elles pourraient devenir un véritable mystère pour les archéologues.

J-B . B : Parle-moi du Golem?

E.C : J'ai commencé à m'intéresser au Golem quand j'ai vu chez une amie une petite sculpture en céramique qu'elle avait ramené de Prague. C'était il y a plus de vingt ans et, encore aujourd'hui quand je vais chez elle, cette petite statue me fascine. La légende que je connais est l'histoire d'un rabbin de Prague qui créa un être fait de la glaise de la rivière. Il lui insuffla vie en lui glissant un parchemin avec une formule magique dans la bouche. Sur son front est écrit le mot « ve ritte ». Le Golem a été créé pour fendre les juifs contre les pogroms. Mais le Golem, comme tous les monstres, devient de plus en plus grand et de plus en plus violent. Le rabbin doit arrêter le monstre et, pour cela, doit enlever le mot écrit sur son front. Comme le Golem est trop grand pour que le rabbin puisse atteindre son front, celui-ci utilise la ruse : il lui ordonne de faire ses lacets pour qu'il s'abaisse. Il peut alors le neutraliser. Moralité : il ne faut pas essayer d'imiter Dieu ! Tu y vois un rapport avec mon travail ? Ces monstres de céramique chappent à mon contrôle...

J-B . B : En tout cas, qu'il s'agisse d'Adam ou du Golem, ou encore des mains votives, on en revient toujours à des objets magiques doués de pouvoirs surnaturels. Je sais aussi que ton encadrement de porte en bois sculpté, qui sera également présente dans l'exposition, s'inspire de Gauguin. Alors j'aimerais te proposer, en guise de conclusion à notre discussion, cet extrait d'une lettre de Gauguin à Daniel de Monfreid : *“On dit que Dieu prit dans sa main un peu d'argile et fit tout ce que vous savez. L'artiste a son tour (s'il veut réellement faire œuvre créatrice et divine) ne doit pas copier la nature mais prendre les éléments de la nature et créer un nouvel élément. Dans le : "Croyez et multipliez", il y a un peu de cela. Croyez, c'est-à-dire devenez fort. Multipliez, c'est-à-dire augmentez la création d'une nouvelle création* Et puis aussi cet autre magnifique passage d'une lettre à Émile Schuffenecker : *“Quel artiste, ce Je sus, qui a taillé en pleine humanité !... A défaut de peinture religieuse, quelles belles pensées on peut invoquer avec la forme et la couleur... Nous seuls voguons sur le vaisseau fantôme avec toute notre imperfection fantaisiste. Comme l'infini nous paraît plus tangible, devant une chose non finie”*

Entretien réalisé dans l'atelier d'Eric Croes et par email en février 2017