

Les prises de Labastie

L'œuvre de Rachel Labastie se déploie dans une durée courte. Elle a fait son apparition sur la scène artistique en 2007 et, depuis cette date, elle n'a cessé de creuser son sillon en dégageant, pas à pas, une cohérence qui s'impose avec évidence. Ce parcours, la « sculptrice » – j'y mets des guillemets et j'y reviendrai – l'a conçu comme une démonstration qui se livre de chapitre en chapitre pour composer à la fois un récit de mémoire et une succession d'objets singuliers qui s'interpellent et se répondent. Ces chapitres ont été accompagnés par des textes « amis » qui, de Cecilia Bezzan à Barbara Polla, en passant par Paul Ardenne ou Marie-Laure Bernadac, doublent l'évidence de la démarche de démonstrations aussi érudites qu'intelligentes. C'est l'exercice même de la création contemporaine dans sa dimension postmoderne : une construction philosophique chargée de références qui forme un ordre de pensée. Ainsi, l'œuvre, dans sa floraison spontanée (?) se double-t-elle de voix à entendre. Mais cela suffit-il à suivre la voie tracée par l'œuvre dans son silence premier ?

De mon expérience des œuvres de Rachel Labastie, je retiens d'abord celle du regard... Face à son *Entrave de cou* de 2020 [ill. ••], l'évidence se révèle problématique. D'emblée, le climat dans lequel nous évoluons donne à l'œuvre une connotation sans équivoques : une critique de l'esclavagisme qui jeta les bases d'un système colonial irrigant la supériorité capitaliste de l'Occident sur le reste du monde. Au même titre que la forme présente évoque l'absence, la blancheur immaculée de l'objet révèle une négritude refoulée. Analogie qui va jusqu'à la suavité de la matière qui rend palpable la violence du fait dénoncé. Aussi cruel que l'objet surréaliste de Giacometti, l'entrave évoque des soleils rayonnant sur le mur silencieux. Ce mode de fonctionnement de la sculpture est caractéristique du travail de Rachel Labastie : donner à voir, sous couvert de l'évidence, d'autres associations qui révèlent d'autres réalités voilées. À l'évidence répond ainsi cette incertitude qui porte poétiquement la pensée à perpétuellement se dépasser.

À titre personnel, j'aime ces renversements qui sont autant de surprises. Ainsi, le discours « décolonialiste », souvent lourdement dominant dans la pensée contemporaine dominée par la dialectique victimisation/culpabilité, peut-il être dérouté pour s'ouvrir à d'autres horizons. Le travail mené sur les femmes « déplacées » en constitue un parfait exemple. Barbara Polla a retracé l'histoire de ce projet mené d'abord en Tasmanie avant que le regard sensible de Rachel Labastie ne se déporte vers la Guyane. Attentive à la condition de la femme, elle s'est approprié un des récits les plus sinistres du XIX^e siècle pour sortir de l'oubli le destin de ces

malheureuses arrachées aux trottoirs londoniens pour aller peupler la colonie pénitentiaire australe. Sensible, l'expérience vécue sur place a conduit l'artiste à dresser un « inventaire des destins tragiques » (selon la formule de Barbara Polla) dont les lieux conservent la mémoire. Notamment cette effrayante prison baptisée « The Female Factory ».

Avec *Journey to Freedom* [ill. ●●], Rachel Labastie réagit à cette aspiration à la liberté et, en réaction simultanée, s'abandonne à une violence jubilatoire : le motif de la hache plantée dans le mur en témoigne avec puissance : le titre de l'œuvre, écrit en lettres d'adobe (un mélange d'argile et de paille) rend compte d'une aspiration dont la réalisation requiert *nécessairement* la violence.

En s'inscrivant dans un discours féministe – même si Rachel Labastie relativise celui-ci en soulignant à quel point sa condition de femme est le résultat d'un regard « genré » dans lequel la société dans son ensemble l'a confinée –, l'artiste transforme le discours « décolonial » dominant. Car avant d'évoquer le souvenir de ces réprochées, la Tasmanie était d'abord la terre d'un génocide. Celui qui, en 1830-1834, devait conduire à la déportation des derniers Aborigènes de Tasmanie vers l'île Flinders, dans le détroit de Bass. Ainsi, au « billard de l'horreur », Rachel Labastie joint à l'extermination des indigènes l'asservissement des femmes « exportées » d'Occident. Dès lors, le discours clivant par simplification gagne en densité et en complexité, tandis que la question raciale se double d'une réflexion sociale. De nouveau, l'absent se glisse dans les plis du présent pour révéler, par ces histoires croisées, un patrimoine universel : celui de l'aliénation, de la douleur, de la perte de soi, du chaos et de la mort.

Art de la mémoire, le travail de l'artiste n'a cessé de gagner en complexité. Si chaque œuvre vaut en soi, toutes prennent un sens plus profond en se répondant au-delà de leur chronologie spécifique. Le destin des femmes envoyées en Tasmanie ou en Guyane recoupe celui déployé dans *Djelem Djelem* en mémoire des Yéniches. Se reliant à la figure de sa grand-mère, Rachel Labastie y met en œuvre l'osier – dans un cercle dressé comme un foyer frontal – et la terre. Une terre entendue à la fois comme sol et, par un raccourci sémantique, comme planète en perpétuelle révolution, que les migrants parcourent en y circonscrivant autant de territoires que viennent peupler objets, chants et récits. Ainsi, une matière répond à une forme qui, au-delà de la succession des créations, partage une part du discours déployé dans un autre cadre et dans une autre temporalité. Comme l'écrit l'artiste : « Ce qui m'intéresse, autant dans la création que dans la vie, ce n'est pas où je vais, mais le chemin que j'emprunte. »

Ces passages forment ce que j'ai qualifié en titre de « prises ». Le passage d'une évidence à son renversement, mais aussi l'expression de l'absence dans ce que la sculpture, par nature, affirme comme présence. Ces « prises » sont des affirmations paradoxales : des pièges tendus au regard et, à travers eux, aux préjugés. Elles fonctionnent comme les signes d'une résistance à l'évidence. Cette résistance induit une forme de violence à laquelle Labastie ne s'abandonne jamais gratuitement. Elle est le véhicule de tensions qui déterminent à la fois l'espace et la forme (ce que l'exposition « De l'apparence des choses, chapitre VI, Des forces » mettait en scène en 2018 [ill. ••]) mais aussi la matière lorsque la terre, refusant de sécher, s'interdit tout arrêt – c'est-à-dire tout aboutissement comme toute forme. Placée dans une caisse de transport, la terre se fait matrice de l'œuvre d'art qui, théoriquement, devrait plutôt trouver sa place dans la caisse. L'ensemble évoque l'errance – imaginaire aussi bien que physique – et le nomadisme qui constitue une nouvelle forme d'identité dans nos sociétés technologiques avancées. À rebours, cette terre « esthétisée » renvoie à son négatif : la terre « brute » d'où sont extraits symboles, rituels et mythes qui s'animeront dans l'espace. Celle-ci porte la trace du geste qui, en la violentant, lui donne forme. Nécessité de la violence comme condition même d'une restauration de la douceur.

La main de l'artiste est donc l'outil même – Labastie frappe, cogne, malaxe la terre – d'une cristallisation de la mémoire à travers les déchets abandonnés par le présent dans un futur qui leur restera étranger. Cette opération passe par le feu ainsi qu'en témoignent les opérations menées durant la nuit du 6 au 7 octobre 2017 dans le village d'Egulbati, en Navarre [ill. ••]. Organisant une « cérémonie vernaculaire » qui se définit *sui generis*, Rachel Labastie en tire des « bâtons de mémoire ». La polysémie est au rendez-vous : par sa présence, le bâton exprime l'absence de celui qui s'appuyait sur lui pour aller de l'avant. Il fixe ici et maintenant un devenir qui relève, à nouveau, du possible. En sens inverse, il rend compte d'une errance qui traverse le village abandonné pour faire étape près du foyer. Avec *Ici il y a, là, cendre* (2017) [ill. ••], ce foyer renvoie à une forme idéale et cosmique : le cercle. Il évoque un absolu qui frémit et renvoie à la voûte céleste. Mais, en amont – je pense ici à *Foyer*, une céramique (grès), exécutée en 2011 [ill. ••] –, cette intemporalité poétique se brise sur l'effroi que suscite la perception de restes humains au cœur du foyer. Le repas se fait obscène, tandis que la terre cesse de porter nos pas pour engloutir nos êtres. Polysémie qui, toujours, requiert la surprise. Surprise qui, inéluctablement, témoigne d'une forme de résistance. Résistance de l'os – mais aussi de la dent en cette même année 2011 – à l'effacement de la présence humaine ; à son éviction hors du champ de la mémoire ; à son oubli dans la terre ductile.

Ainsi, l'œuvre est en soi. Mais elle paraît aussi par son errance qui, *nécessairement*, renvoie au corps et, lorsque celui-ci est présent, à la pensée qui s'échappe. La sculpture n'est donc pas dans l'objet qui occupera l'espace qui nous comprend, mais dans le processus. De là, cette affirmation qui prend le contre-pied du savoir-faire classique :

« Pour moi les enjeux en tant que “sculpteur” ne se situent pas là. Ce qui m'intéresse n'est pas le “savoir-faire”. Il entre dans mon processus de création, certes, mais n'est aucunement une raison en soi. C'est un “moyen” que j'emploie durant la conception. Il s'y passe parfois des événements inattendus qui me conduisent ailleurs et c'est pour cela que j'aime passer par lui. C'est un processus très lent et souvent rude, très physique. Une expérience “dans” et “de” la durée. J'apprends en général la technique au cours du processus de réalisation des pièces, ce qui est à la fois une contrainte et une liberté, j'expérimente des choses au risque de l'échec, de l'accident qui détruira la pièce ou au contraire l'emmènera vers quelque chose que je n'attendais pas. C'est comme une manière dans le *process* de transposer ce que sous-tendent mes objets ; l'ambivalence entre le contrôle ou l'aliénation et l'affranchissement. Je me définis comme sculpteur car j'utilise la matière comme un langage. Je prends appui de manière consciente sur ses qualités intrinsèques et j'agis sur Elle et avec Elle. Pour moi, un artiste est un passeur¹. »

Sculpter équivaut donc à échafauder une forme qui en se faisant présence rend son évidence à l'absence. Le plus de matière vaut comme soustraction conduisant au silence. Ce processus va de l'esprit à la matière et vice-versa en *traversant* l'objet. En le sublimant pour qu'une mémoire s'anime, pour que le sens vienne à soi et que la condition humaine – ni femme ni noire, ni blanche ni masculine – gagne en visibilité... Au-delà même de ses évidences comme de nos discours.

Michel Draguet

¹ « Entretien avec Rachel Labastie par Caroline Engel » [2011], in *Rachel Labastie, De l'apparence des choses, Chapitre III, Vestiges* (cat. exp.), Beauvais, Espace culturel François Mitterrand, 16 février – 28 avril 2012 – Lezoux, Musée départemental de la Céramique, 1^{er} mars – 2 septembre 2012 [Noisy-le-Sec, D-Fiction & Cabin Agency Editions, 2012], p. 55.

The storming of Labastie

The work of Rachel Labastie has been produced over a short period of time. She first appeared on the art scene in 2007 and, since then, has not stopped ploughing her own furrow by revealing to us, little by little, a coherence that imposes itself without ambiguity. The “sculptress” (I will come back to my inverted commas later) conceived this evolution as a demonstration that is delivered chapter by chapter, composing both an account of memory and a succession of unique objects that engage in dialogue with each other. These chapters have “partnered” by texts by Cecilia Bezzan, Barbara Polla, Paul Ardenne and Marie-Laure Bernadac to clarify the artist’s simultaneously erudite and intelligent creative process. This is the very essence of contemporary creation in its postmodern dimension: a philosophical construction loaded with references forming one single train of thought. In this way, the spontaneous blossoming of this body of work is accompanied by a voice. But is this enough to follow the path traced by the oeuvre in its original silence?

From my experience of Rachel Labastie’s work, I first recall seeing... Standing in front of her 2020 piece *Entrave de cou* (“Neck shackle”), the physical object becomes problematic. Instantly, the current climate in which we live and grow imbues the work with an undeniable connotation: a critique of slavery, which established the basis for a colonial system that irrigated the capitalist superiority of the West over the rest of the world. In the same way as the form before our eyes suggests absence, the immaculate whiteness suggests a denied blackness. This analogy encompasses the smooth texture of the material which renders palpable the violence of this abhorred act. As cruel as Giacometti’s surrealist object, the shackle evokes suns shining onto the silent wall. This function of the sculpture is characteristic of Rachel Labastie’s work: to reveal, under the cover of the physical object, other associations which might reveal hidden realities. The physical object is met with an incertitude which poetically leads the mind to wander.

Personally, I enjoy these subversions so full of surprises. In this way, the “decolonial” discourse – so pervasively domineering in contemporary thinking through narratives of victimisation and guilt – can be diverted and open up to other horizons. This work centred around “displaced” women is a perfect example. Barbara Polla retraced the story of this project originally carried out in Tasmania, before Rachel Labastie turned her sensitive gaze to French Guiana. Captivated by the status of women, the artist has appropriated one of the most

sinister tales of the 19th century to exhume the fate of these poor women pulled from the streets of London to help populate the Australian penal colony. Her experience in Tasmania touched the artist's sensitive spirit and encouraged her to create an "inventory of tragic destinies" (as described by Barbara Polla) of which these locations hold the memory. Among these places, we find the terrifying prison known as "The Female Factory".

In *Journey to Freedom*, Rachel Labastie responds to this desire for freedom while simultaneously delving into unfettered violence. The motif of the axe stuck in the wall is a powerful testimony to this: the title of the piece, written in letters made of adobe (a mix of clay and straw) shows how violence is a *necessary* condition for the realisation of this desire. By engaging with a feminist discourse – although Rachel Labastie relativizes the latter by emphasising the extent to which her feminine condition is the result of a "gendered" gaze imposed upon her by society – the artist transforms the domineering "decolonial" discourse. Before the stories of these prisoners began, Tasmania had been a land of genocide. One that is said to lead to the deportation, in 1830-1834, of the remaining indigenous population of Tasmania to Flinders Island, in the Bass strait. In response to this horrifying series of events, Rachel Labastie explores both the extermination of the indigenous population and the enslavement of the women "exported" from the West. The simple representation of this divisive subject gains in density and complexity, whilst the issue of race adds another layer of social reflection. Once again, what is absent slides between the folds of the present to uncover, through these rediscovered stories, a universal heritage: that of alienation, pain, loss of the self, chaos and death.

As an art of remembrance, the artist's work never ceases to gain in complexity. Although each piece stands on its own, the oeuvre as a whole takes on a deeper meaning as the works respond to each other, regardless of their specific chronology. The fate of these women sent to Tasmania or French Guiana interweaves with that of the Yenish people in *Djelem Djelem*. Drawing on the figure of her grandmother, Rachel Labastie uses wicker – in a circle erected as a frontal hearth – and earth. Earth that can be interpreted in its material sense and, semantically, as a planet in perpetual motion, criss-crossed by migrants who contribute objects, songs and stories to territories. In this way, the material responds to a form that, beyond the succession of creative acts, shares part of the discourse used in a different time and place. As the artist writes: "What interests me – both in my work and in my life – is not

where I go, but the path I take.”

These paths, reflected in my choice of title, are “stormed” by the artist. The journey from the physical object to its subversion, but also the expression of absence in what sculpture, by nature, affirms as a presence. This “storming” are paradoxical affirmations: ruses set for the eye of visitors and – through them – their prejudices. They work as the symbols of a resistance to evidence. This resistance leads to a form of violence that Labastie never indulges in gratuitously. This violence is the vehicle for the tensions which determine the space, the form – as explored in the 2018 exhibition *De l'apparence des choses, chapitre VI, Des forces* (“On the appearance of things, chapter VI, Forces”) – and the material, with the ever-damp clay denying both interruption and formation. Placed in a crate, the clay becomes the womb holding the work of art, which, in theory, should be held within the crate. The artwork evokes travelling – both imaginary and physical – and the nomadism that has become a new form of identity in our technologically advanced societies. In the other sense, this “aestheticized” clay recalls its opposite state as the “raw” earth giving way to symbols, rituals and myths that will come to life in the space. This clay bears the trace of a gesture that, by subjecting it to violence, gives it form. The importance of violence as the very condition for the return of gentleness.

The hand of the artist is the tool – and Labastie hits, pummels and massages the earth – of the preservation of memory through the abandoned waste of the present in a future that remains unknown. This process involves fire, as seen in the events of the night of 6 October 2017 in the village of Egulbati in Navarra. Organising a *sui generis* “folk ceremony”, Rachel Labastie creates “memory sticks”. We encounter multiple meanings: by its presence, the stick evokes the absence of the person who would use to walk. It establishes a future that is once again possible, here and now. Inversely, it records a meandering across the abandoned village before settling next to the hearth. In *Là, il y a cendre* (“Here, there are ashes”, 2017), this fire takes us back to an ideal, cosmic shape: the circle. It evokes a pulsating absolute recalling us of the vault of Heaven. But, prior to this – here I refer to *Foyer*, a ceramic piece (stoneware) completed in 2011 – this poetic atemporality collides with the chilling sight of the human remains in the heart of the fire. The feast becomes obscene as the Earth no longer carries our footsteps to engulf our dreams. Polysemic readings that always include an element of surprise. This surprise, ineluctably, announces a certain resistance. Resistance of the bones –

but also the tooth that same year – to the eradication of human presence, to its eviction from the realm of memory, to its banishment into oblivion in this ductile earth.

The work is in itself. But it also appears through its wandering that *unavoidably* brings us back to the body, and when it is present, to the musings it stirs. The sculpture, therefore, is not part of the space that we also inhabit, but of the process. This is addressed by the artist's statement that challenges notions of classical artistry:

“For me, the challenges as a ‘sculptor’ do not lie here. I am not interested in the ‘craftsmanship’. Sculpting is part of my creative process, but it is not a motive in itself. It is a ‘means’ I use along the way. Sometimes unexpected things happen, leading me elsewhere. That is why I use it. Sculpture is a very slow and often rough process, very physical. An experience ‘in’ and ‘of’ time. Generally, I learn techniques during the production process, which is both a constraint and a freedom, I test things at the risk of failure, of an accident that will destroy the piece or, conversely, will take it into something that I did not expect. It’s like a form of transposing my objects into the process; the ambivalence between being control or alienation and liberation. I describe myself as a sculptor because I use materials as a language. I consciously lean on its intrinsic properties, and I act on it and with it. The artist is a vessel.”¹

The act of sculpting is equivalent to erecting a form, which, by imposing its presence, emphasises the absence. The accumulation of material works as a subtraction that leads silence. This process goes from spirit to material and vice-versa by traversing the object. By sublimating it to bring a memory to life, to make sense of it and to allow the human condition – neither woman nor black, neither white nor male – to become visible... Beyond its own evidences and our own views.

Michel Draguet

¹ “Interview with Rachel Labastie by Caroline Engel” [2011], in *Rachel Labastie, De l'apparence des choses, Chapitre III, Vestiges* (cat. exp.), Beauvais, Espace culturel François Mitterrand, 16 February – 28 April 2012 – Lezoux, Musée départemental de la Céramique, 1 – 2 September 2012 [Noisy-le-Sec, D-Fiction & Cabin Agency Editions, 2012], p. 55.

De bestormingen van Labastie

Michel Draguet

Het werk van Rachel Labastie ontplooit zich in een korte periode. Ze deed haar intrede in de kunstwereld in 2007 en is sindsdien aan haar eigen weg blijven timmeren door, stap voor stap, een onmiskenbare samenhang tussen haar werken te ontwikkelen. De 'beeldhouwster' – ik zet het tussen aanhalingstekens en ik kom er later op terug – vatte haar parcours op als een betoog, van hoofdstuk tot hoofdstuk, om zowel een verhaal van herinneringen te creëren als een opeenvolging van unieke objecten die met elkaar in dialoog gaan en op elkaar reageren. Die hoofdstukken werden vergezeld van teksten van 'vrienden', van Cecilia Bezzan tot Barbara Polla, over Paul Ardenne of Marie-Laure Bernadac, die dit erudiete en intelligente betoog expliciteren. Dat is de hedendaagse creatie in haar postmoderne dimensie: een filosofische constructie vol referenties die een gedachtegang ontwikkelt. Aldus verdubbelt het werk, in zijn spontane bloei, de stemmen waarnaar geluisterd moet worden. Maar volstaat dat om de koers te volgen die het werk in zijn oorspronkelijke stilte heeft uitgezet?

Van mijn kennismaking met de werken van Rachel Labastie, onthoud ik vooral de ervaring van de blik ... Geconfronteerd met haar *Entrave de cou* van 2020, ervaar je het vanzelfsprekende als problematisch. Het klimaat waarin we leven, geeft het werk meteen al een ondubbelzinnige connotatie: een kritiek op de slavernij die de fundamenteën legde voor een koloniaal systeem dat de kapitalistische superioriteit van het Westen over de rest van de wereld in stand hield. Net zoals de huidige vorm afwezigheid oproept, onthult de smetteloze witheid van het object een verdrongen negritude. Een analogie die wordt doorgetrokken naar de sierlijkheid van het materiaal die het geweld van het aan de kaak gestelde feit tastbaar maakt. Net zo wreed als het surrealistische object van Giacometti, lijkt de boei wel een zon die op de stille muur schijnt. Deze manier van werken is kenmerkend voor de beeldhouwkunst van Rachel Labastie: onder het mom van het makkelijk leesbare laat ze andere associaties zien die andere versluisde werkelijkheden onthullen. Tegenover het evidente stelt ze de onzekerheid die het denken op een poëtische manier voortdurend aanspoort om zichzelf te overtreffen.

Persoonlijk hou ik wel van deze omkeringen, die steeds weer verrassend zijn. Zo kan het 'dekolonialistische' discours, dat vaak sterk wordt gedomineerd door de dialectiek slachtofferschap/schuld, worden omgebogen om zich open te stellen voor andere horizonten. Het werk over de 'gedeporteerde' vrouwen is daarvan een perfect voorbeeld. Barbara Polla schetste de geschiedenis van dit project, dat eerst in Tasmanië werd uitgevoerd voordat de gevoelige blik van Rachel Labastie zich verlegde naar Guyana. Met oog voor de toestand van de vrouw, gebruikte ze een van de meest sinistere verhalen van de 19^{de} eeuw om het lot van deze ongelukkige vrouwen die uit het straatbeeld van Londen

werden weggeplukt om de zuidelijke strafkolonie te bevolken, uit de vergetelheid te halen. Aangegrepen door haar ervaringen ter plaatse, maakte de kunstenaar een 'inventaris van tragische lotsbestemmingen' op (om de woorden van Barbara Polla te gebruiken), waarvan de herinnering ter plaatse bewaard is gebleven. In het bijzonder de angstaanjagende gevangenis genaamd 'The Female Factory'.

Met *Journey to Freedom* reageert Rachel Labastie op dit streven naar vrijheid en geeft ze zich tegelijkertijd over aan jubelend geweld: het motief van de in de muur geslagen bijl is daarvan een krachtige getuigenis. De titel van het werk, geschreven in adobesteent (een mengsel van klei en stro) vertelt over een streven waarvan de realisatie *noodzakelijkerwijs* geweld vereist.

Door aan te sluiten bij een feministisch discours – ook al relateert ze dit door te benadrukken in hoeverre haar toestand als vrouw het resultaat is van een 'genderblik' waarin de samenleving als geheel haar heeft opgesloten –, transformeert Rachel Labastie het dominante 'dekoloniale' discours. Want Tasmanië mag dan wel de herinnering aan deze verschoppelingen oproepen, het was in de eerste plaats het land van een genocide. Een genocide die in 1830-1834 zou leiden tot de deportatie van de laatste Aboriginals naar het Flinderseiland in de Straat Bass. Zo koppelt Rachel Labastie in het 'billard de l'horreur' de uitroeiing van de inheemse bevolking aan de slavernij van de uit het Westen 'geëxporteerde' vrouwen. Het discours dat door vereenvoudiging tegenstellingen oproept, wint aldus aan densiteit en complexiteit, terwijl de raciale kwestie gekoppeld wordt aan een maatschappelijke reflectie. Opnieuw glipt het afwezige in de plooiën van het heden om via deze onderling verbonden verhalen een universeel erfgoed te onthullen: dat van vervreemding, pijn, het zichzelf verliezen, chaos en dood.

Het werk van de kunstenaar, kunst van de herinnering, werd steeds complexer. Elk werk op zich is al bijzonder interessant, maar haar voorstellingen krijgen allemaal een diepere betekenis door buiten hun specifieke chronologie met elkaar in dialoog te gaan. Het lot van de vrouwen die naar Tasmanië of Guyana werden gestuurd, resoneert in *Djelem Djelem* waarin de herinnering aan de Jenseit wordt opgeroepen. Rachel Labastie verbindt er de figuur van haar grootmoeder aan door gebruik te maken van riet – aangebracht als vlechtwerk in een cirkel – en aarde. Aarde die wordt opgevat als grond en, bij uitbreiding, als een planeet in eeuwige omwenteling, waarover migranten zwerven terwijl ze territoria afbakenen die zullen worden bevolkt door objecten, muziek en verhalen. Zo reageert een materiaal op een vorm die, de individuele creatie overstijgend, een deel van het discours deelt dat in een ander kader en in een andere tijdelijkheid wordt gebruikt. Zoals de kunstenaar schrijft: 'Wat mij interesseert, zowel in de creatie als in het leven, is niet waar ik heen ga, maar de weg die ik bewandel.'

Deze tochten zijn wat ik in de titel ‘bestormingen’ noemde. De tocht van een vanzelfsprekendheid naar zijn ommekeer, maar ook de uiting van afwezigheid in wat de beeldhouwkunst, van nature, laat zien als aanwezigheid. Deze ‘bestormingen’ zijn paradoxale uitspraken: valstrikken gezet voor de blik en, via hen, voor vooroordelen. Ze fungeren als tekenen van verzet tegen de vanzelfsprekendheid. Dit verzet leidt tot een vorm van geweld waaraan Labastie zich nooit zomaar overgeeft. Het is het vehikel van spanningen die zowel de ruimte als de vorm bepalen (zoals getoond werd in de tentoonstelling ‘De l’apparence des choses, chapitre VI, Des forces’ in 2018) maar ook het materiaal, wanneer de klei, die niet wil drogen, elke stilstand verhindert – dat wil zeggen, elk eindresultaat en elke definitieve vorm. In een transportkist wordt de aarde een matrijs van het kunstwerk dat, in theorie, eerder in de kist thuishoort. Het geheel roept de zwerftocht op – zowel denkbeeldig als fysiek – en het nomadisme dat een nieuwe vorm van identiteit is in onze geavanceerde technologische samenlevingen. Omgekeerd verwijst deze ‘geësthetiseerde’ aarde naar haar negatieve vorm: de ‘ruwe’ aarde waaruit symbolen, rituelen en mythen ontstaan die in de ruimte tot leven zullen komen. Deze aarde draagt het spoor van de handeling die haar, door haar geweld aan te doen, vorm geeft. Geweld als noodzakelijke voorwaarde voor het herstel van de zachtheid.

De hand van de kunstenares is dus het werktuig – Labastie slaat, klopt, kneedt de aarde – van een kristallisatie van de herinnering via het restmateriaal dat door het heden is achtergelaten in een toekomst die haar vreemd zal blijven. Dit proces verloopt via het vuur, getuige daarvan de handelingen uitgevoerd in de nacht van 6 op 7 oktober 2017 in het dorp Egulbati, in Navarra. Rachel Labastie organiseerde er een ‘inheemse ceremonie’, die ze zelf bedacht had, voor de creatie van ‘herinneringsstokken’. Polysemie is onmiskenbaar aanwezig: door zijn aanwezigheid drukt de stok de afwezigheid uit van degene die erop leunde om zich te verplaatsen. Hij geeft hier en nu, met fragmenten uit het verleden, vorm aan de toekomst. Omgekeerd vertelt hij over een zwerftocht door het verlaten dorp en een afspraak bij een open vuur. Met *Ici il y a, là, cendre* (2017), verwijst dit vuur naar een ideale en universele vorm: de cirkel. Het roept, gloeiend, het absolute op dat verwijst naar het hemelgewelf. Later – ik denk hier aan *Foyer*, een werk in keramiek (steengoed) uit 2011 – wordt deze poëtische tijdloosheid verbrijzeld door de afschuw opgewekt bij het zien van de menselijke resten in het haardvuur. De maaltijd wordt obsceen, terwijl de aarde ophoudt onze stappen te dragen om ons wezen op te slokken. Polysemie die, altijd, verrassing vereist. Verrassing die, onvermijdelijk, getuigt van een vorm van verzet. Verzet van de beenderen – maar ook van de tand in datzelfde jaar 2011 – tegen het uitwissen van de menselijke aanwezigheid; tegen haar verwijdering uit de herinnering, tegen haar vergetelheid in de kneedbare aarde.

Het werk staat dus op zich. Maar het verschijnt ook door zijn zwerftocht die, *noodzakelijkerwijs*, verwijst naar het lichaam en, wanneer ze aanwezig is, naar de gedachte die ontsnapt. ‘Sculptuur’ verwijst dus niet zozeer naar het object dat de ruimte waarin we

ons bevinden, zal innemen, maar naar het creatieproces. Vandaar de volgende bewering die het tegenovergestelde is van de traditionele visie:

‘Voor mij bevinden de uitdagingen als “beeldhouwster” zich niet daar. Het is niet de “werkwijze” die mij interesseert. Zij maakt uiteraard deel uit van mijn creatieve proces, maar is geenszins een reden op zich. Het is een “middel” dat ik gebruik bij het ontwerpen. Soms gebeurt er iets onverwachts dat me ergens anders heen leidt en daarom maak ik er graag gebruik van. Het is een heel langzaam en vaak elementair proces, heel fysiek. Een ervaring “in” en “van” de tijd. Ik leer over het algemeen de techniek tijdens het maken van de stukken, wat zowel een beperking als een vrijheid is. Ik experimenteer met dingen die het risico lopen te mislukken, een tegenslag dat het stuk vernietigt of juist leidt tot iets wat ik niet had verwacht. Het is als een manier in het *proces* om wat aan de grondslag ligt van mijn objecten vorm te geven; de ambivalentie tussen de controle of de vervreemding en de bevrijding. Ik definieer mezelf als beeldhouwster omdat ik het materiaal als taal gebruik. Ik put bewust uit de intrinsieke kwaliteiten van het materiaal en bewerk het. Voor mij is een kunstenaar een aangever.’¹

Beeldhouwen staat dus gelijk aan het ineenzetten van een vorm die, door zijn aanwezigheid, de afwezigheid zichtbaar maakt. Des te meer geldt het materiaal als een afleiding die tot de stilte leidt. Dit proces gaat van de geest naar het materiaal en vice versa *via* het object. Door het te sublimeren zodat een herinnering tot leven komt, zodat de betekenis tot jezelf komt en dat het menselijk lot – noch vrouw noch zwart, noch blank noch mannelijk – aan zichtbaarheid wint ... Zelfs buiten zijn vanzelfsprekendheid en ons discours.

¹ ‘Entretien avec Rachel Labastie par Caroline Engel’ [2011], in *Rachel Labastie, De l'apparence des choses, Chapitre III, Vestiges* (cat. tent), Beauvais, Espace culturel François Mitterrand, 16 februari - 28 april 2012 / Lezoux, Musée départemental de la Céramique, 1 maart-2 september 2012 [Noisy-le-Sec, D-Fiction & Cabin Agency Éditions, 2012], p. 55.