

RUI CHAFES

SANS VOIX

GALERIE BERNARD BOUCHE



RUI CHAFES

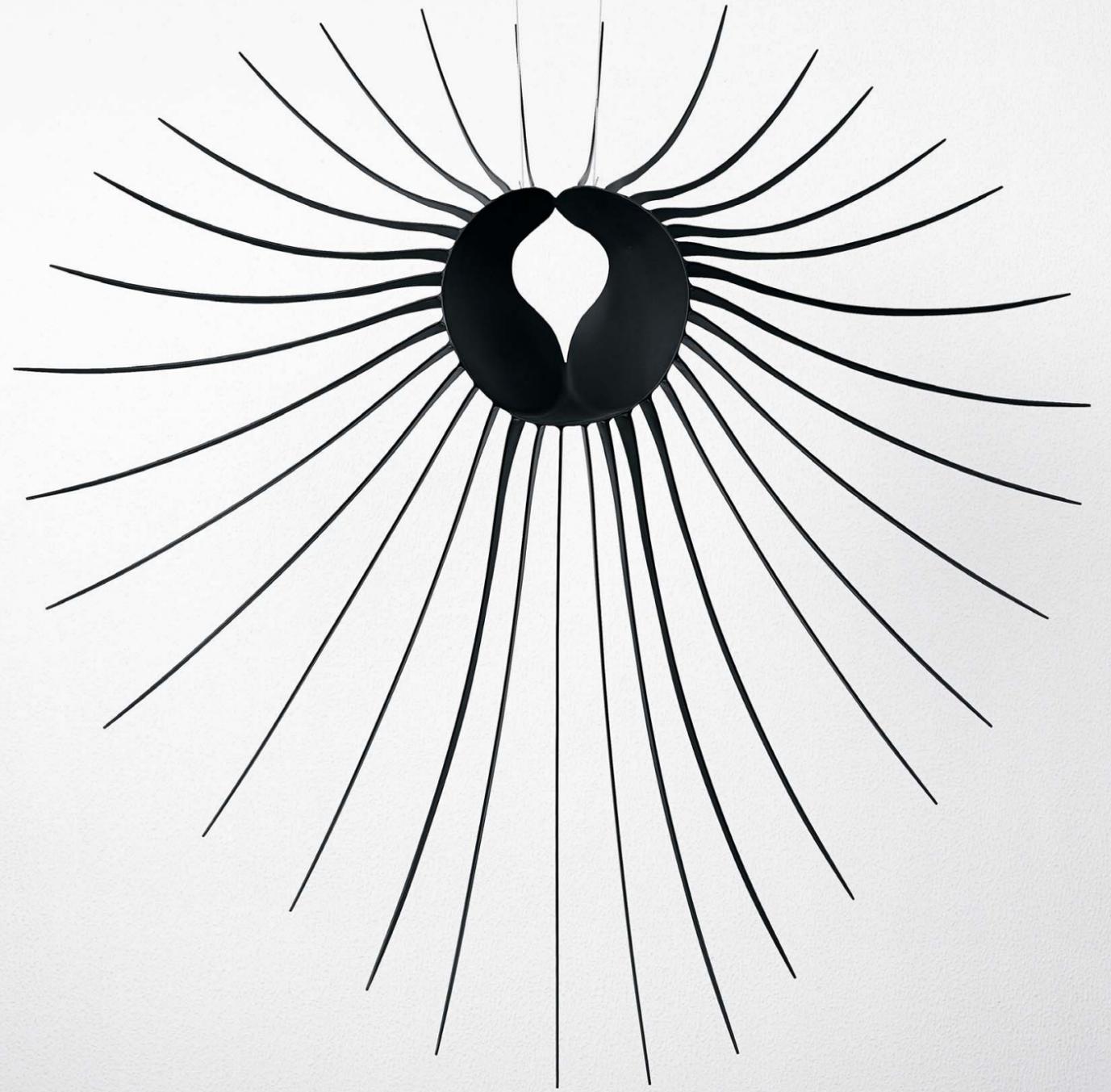
SANS VOIX

GALERIE BERNARD BOUCHE

123, RUE VIEILLE-DU-TEMPLE 75003 PARIS

26 MAI - 8 JUILLET 2023

MAIS PRÓXIMO DE TI E MAIS SOLITÁRIO CONTIGO 2023 FER 133 x 125,5 x 43 cm



SOLEIL NOIR

Au printemps 2023, Rui Chafes a exposé six sculptures à la galerie Bernard Bouche. Ces œuvres jouent du paradoxe, de l'arrêt du temps, du retournement entre vide et plein, et finalement d'une façon de représentation de l'absence.

Au centre de la salle du rez-de-chaussée, est suspendue *Mais próximo de ti e mais solitário contigo* (« Plus proche de toi et plus seul avec toi », 2023). Dotée d'une trentaine de longues pointes légèrement courbes qui rayonnent à partir d'un centre, la forme peut évoquer une floraison, quelque crinière hérissée, une explosion ou une radiation, éventuellement les rayons d'une roue de bicyclette, en clin d'œil lointain à Duchamp, ou une beauté « explosante-fixe », en hommage à Breton. Le centre est lui-même ouvert, selon une découpe en amande, étirée aux commissures, analogue à la forme d'un œil vertical ou d'une vulve. Quoi qu'il en soit, cette forme correspond peu à l'idée traditionnelle de la sculpture, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un corps dense, plein et ramassé comme un noyau, mais au contraire d'une structure ouverte, de l'épaisseur d'une feuille, essentiellement composée de vides et d'écarts, béante, comme écartelée, exposant son explosion.

L'image rappelle encore l'ombrelle urticante d'une méduse déployant ses filaments. Les « cils » de la sculpture en font un œil cyclopéen – par sa taille et par son unicité – et *aveuglé*, puisque son centre est évidé, littéralement *énucléé*. Plus que le seul motif, l'œuvre pointe les jeux du regard, entre ce qui est vu, ce qui est escamoté, ce qui *trompe l'œil*. On retrouve une telle économie du voir dans la figure mythologique de Méduse, bien sûr, en particulier par son pouvoir de pétrification, mais, dans l'art grec antique, la gorgone est d'abord une représentation formelle de l'éclatement de toute forme. Jean-Pierre Vernant donne ainsi cette très belle – et saisissante – image de l'*explosion* de toute figurabilité qu'opère le monstre : « La tête, élargie, arrondie, évoque une face léonine, les yeux sont écarquillés, le regard fixe et perçant, la chevelure est traitée en crinière, animale ou hérissée de serpents, les oreilles sont agrandies, déformées, semblables parfois à celles du bœuf, le crâne peut porter des cornes, la bouche ouverte en rictus s'allonge jusqu'à couper toute la largeur du visage, découvrant des rangées de dents, avec des crocs de fauve ou des défenses de sanglier, la langue projetée en avant fait saillie au-dehors, le menton est poilu ou barbu, la peau parfois sillonnée de profondes rides. Cette face se présente moins comme un visage que comme une grimace¹ ».

On retrouve d'autres de ces sortes de filaments dans l'œuvre intitulée SANS VOIX (2022), une sorte de poche suspendue, ouverture vers le bas, et de laquelle pendent deux longues anses souples asymétriques. Alors que les « cils » de *Mais próximo [...]* étaient érigés en une posture

1 Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985, p. 32.

tendue, comme les doigts d'une main grande ouverte, les lanières de cette sculpture-ci sont au contraire flaccides, pendant assez lamentablement le long du mur. Cette mollesse n'est pourtant que pure illusion : comme toutes les œuvres de Chafes, celle-ci est en métal forgé et la souplesse apparente des sangles ou lanières qui y apparaissent souvent est due à un rigoureux façonnage et une volonté de trompe-l'œil. Ce qui apparaît comme un mouvement souple et naturel résulte donc d'un effort d'imitation dont le labeur disparaît entièrement de la sculpture achevée. L'effet illusionniste – dans une œuvre qui n'est pourtant pas figurative, même si elle s'en tient parfois à la lisière – produit de l'incertain : quelle est la nature de ce que je vois ? Quelle est la fonction de ce que je regarde ? Quels sont les souvenirs vagues et les sensations ambivalentes que cela éveille en moi ?

Filaments, flagelles, rubans, lanières, sangles... Les mots que l'on choisit pour désigner ce que l'on voit ne sont pas seulement insatisfaisants, puisqu'ils ne correspondent jamais tout à fait à l'étrangeté de l'œuvre, ils ont aussi un effet restrictif : ils orientent la perception et risquent d'amputer la polysémie de l'expérience sensible. « Filament » se tient aussi bien du côté du biologique que de la technique ; « flagelle » se rapporte à des organes (des méduses, des cellules, des spermatozoïdes...) ; « ruban » évoque l'univers à la fois sophistiqué et frivole de la passementerie ; « lanière » correspond simplement à la possibilité du nouage (d'un vêtement ou de sandales, par exemple) ; « sangle » suggère divers usages de contention, aussi bien pour les objets que pour les animaux ou les humains. Les imaginaires ainsi convoqués font donc s'entrecroiser la nature et l'artifice, le trivial et le rituel, le sexuel et la pénitence... Selon Rui Chafes, ces courroies « sont là pour attraper des corps impossibles² ». De quels corps s'agit-il ? Ceux des regardeurs ou ceux qui affleurent dans la forme des œuvres sans jamais accéder à la représentation ? En quoi sont-ils « impossibles » ? Sont-ils impossibles à saisir autrement qu'au moyen de ces collets faussement souples qui jouent du faux et de l'illusion ? Dans son film *Faux semblants* (1988), David Cronenberg montre d'étranges objets nickelés, aux formes organiques, destinés à des « corps impossibles ». Certains des instruments gynécologiques pour femmes mutantes, inventés par les Docteurs Mantle, des frères jumeaux³, ne sont pas sans rappeler certains vrais-faux moulages de 1950 de Duchamp, comme l'*Objet dard*, *Not a shoe* ou la *Feuille de vigne femelle*. En actes et en images, le film de Cronenberg rappelle donc que « spéculum » vient de la racine latine *specio*, de laquelle dérivent également les mots « spectre », « spécimen », « espèce », « spectacle », « spéculaire », « spéculation », « espion »... L'intérieur et l'extérieur d'un corps se regardent en miroir, comme la

2 Rui Chafes, conversation avec Doris von Drathen, 25 juin 2021, cité in Doris von Drathen, « Une poignée de silence », cat. *Le Reste est ombre (Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino)*, Paris, Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 2022, p. 119.

3 Le titre original du film, *Dead Ringers*, une expression ambivalente qui peut être traduite par « Copies exactes », mais aussi « Sosies décédés » ou « Doubles morts », ce qui met l'accent sur la correspondance entre le miroir et la mort, ce que l'on rencontre également dans le thème du *Doppelgänger* de la culture germanique.

forme et la contre-forme d'un moule, parfaitement identiques (*l'un dans l'autre*) et parfaitement opposés, comme l'image et son reflet.

À l'étage de la galerie, se trouvent quatre volumes sphéroïdaux en fer, approximativement de la taille d'un crâne. Chacun d'eux est fixé sur un fin support, très discret, si bien qu'il semble suspendu. L'ensemble de l'œuvre de Chafes prend en compte, de différentes façons, le point de contact entre la sculpture et son support, quel qu'il soit. Plus que les questions de matériau, de volume, de forme, de poids ou de technique, ce qui fait la spécificité de la sculpture, par rapport à tout autre genre artistique, c'est la pesanteur. Chez Chafes, ce qui se passe entre la sculpture et le point où elle prend appui ne relève jamais de l'évidence. La façon dont les pièces (se) tiennent (comme on pourrait le dire d'une personne) constitue une part essentielle du propos sculptural.

L'artiste considère d'ailleurs que l'objet de son travail ne se situe pas dans des questions techniques, même si la forme est le moyen par lequel les véritables enjeux vont pouvoir se manifester. «Je ne crois pas en la matière, déclare-t-il. J'ai l'impression d'y voir une dépouille d'où l'homme s'est échappé avec son existence et son être. Un corps n'existe que lorsqu'il est doté d'une âme et d'un souffle de vie. Sinon, il n'est que matière, absence, vide⁴». Or, il se trouve précisément que les quatre sculptures-crânes sont creuses – comme les sculptures de bronze, depuis l'antiquité – et que ce creux n'est pas seulement une contrainte technique mais qu'il est exhibé : une large ouverture est ménagée à l'arrière, comme une énorme fontanelle qui ne se serait pas refermée, par laquelle on peut glisser un regard. Ce que l'on aperçoit, c'est donc la face interne du volume et elle s'oppose en tous points à la surface extérieure. Cette dernière est lisse et veloutée, un rendu soigneusement travaillé par le sculpteur, tandis que l'intérieur est rugueux, accidenté, parcouru d'irrégularités et de lignes de soudures, comme autant de cicatrices témoignant du travail de forge. Ce qui pourrait être celé comme un secret de fabrication est donc, au contraire, assumé comme le *verso* ou l'avvers indissociable de l'apparence *polie*.

La dialectique entre aspect extérieur et intériorité, spécialement lorsqu'elle est appliquée à des volumes qui ressemblent à des têtes, renvoie au *topos* du masque. Les quatre sculptures considérées sont comme des casques de hoplites grecs, en particulier les casques corinthiens archaïques du VII^e siècle avant Jésus-Christ : calottes en cloche arrondie (qui rappellent la poche renversée de SANS VOIX, que nous avons mentionnée précédemment) où des cavités orbitales esquissent une sorte de proto-face qui voile et recompose simultanément les traits d'un visage. Dans le théâtre antique, les acteurs portaient la *persona*, un masque qui avait lui aussi une fonction double : occulter le visage du comédien, considéré comme un élément anecdotique extérieur à la scène, et manifester les traits distinctifs du personnage incarné. L'un doit être escamoté pour

4 Rui Chafes, cité in Doris von Drathen, «La chambre noire du sculpteur», cat. *Rui Chafes, Alberto Giacometti - Gris, vide, cris*, Fondation Calouste Gulbenkian, 2018, p. 24.

que l'autre puisse advenir. On songe également aux moulages mortuaires, pratiqués de l'antiquité au XIX^e siècle, et aux *imagines* romaines, des masques de cire modelés sur le visage des défunts et «activés» par des acteurs lors des funérailles. «Ainsi l'*imago* romaine est-elle la parution du mort, sa comparution parmi nous : non pas la copie de ses traits, mais sa *présence* en tant que mort⁵», indique Jean-Luc Nancy, suggérant le lien ambivalent, toujours à renégocier, entre imitation et présence effective. Crâne, casque, coquille vide, chrysalide, tombeau, sarcophage... Tout volume évidé est, à un degré ou à un autre, porteur de mort et de mémoire⁶. «J'ai l'impression d'y voir une dépouille d'où l'homme s'est échappé avec son existence et son être», confiait Rui Chafes. Mais cette «dépouille» *reste* toujours encore un indice vivant de ce qui fut, soit une hantise.

Le masque, comme le casque, active donc un double jeu de protection et d'exposition, une dialectique du visible et du caché, dialectique portée à son comble par cet artefact mythologique (c'est-à-dire disant mieux la nature profonde du réel que le réel lui-même) qu'est la kunée. Il s'agit du casque d'Hadès – dieu des enfers et du monde chthonien – qui a le pouvoir de rendre celui qui le porte invisible et intangible. La kunée fut confiée à Persée pour qu'il puisse approcher Méduse sans être exposé à son regard pétrifiant. Pour échapper au devenir-pierre, Persée devient donc impalpable autant qu'invisible, sans substance, littéralement insaisissable.

La sculpture de Chafes partage-t-elle ces caractéristiques ? En un sens, oui ! Mais ces qualités ne sont-elles pas incompatibles avec la matérialité de la sculpture ? Oui, et non. Lisse et veloutée, peinte d'un noir mat, la surface des sculptures de Chafes absorbe la lumière, ne porte aucune couleur et ne renvoie pas de reflets. Elles trouent le panorama chatoyant du visible. À cet égard (mais pas à d'autres), ces œuvres se tiennent à l'exact opposé des miroirs de Robert Morris, des reflets et des transparences des installations de Dan Graham, des carrousel étincelants de Carsten Höller, des statues chromées de Jeff Koons, des volumes géométriques déformés de Hewerdt Hilgemann, etc. *Dans* les sculptures de Chafes, le regard s'abîme, il s'y enfonce comme dans un trou noir. L'espace environnant ne s'y réverbère pas, la lumière n'y produit pas d'effets spectaculaires et l'image du regardeur – degré ultime du narcissisme kitsch – ne s'y reflète pas.

Si ces œuvres se dérobent à la vue – ou, du moins, exigent qu'elle s'aiguise –, est-ce pour mieux se confier au toucher, la sculpture pouvant se prêter à cette sorte de permutation des sens, congédier

5 Jean-Luc Nancy, «L'image : mimesis & methexis», in Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Les presses du réel, 2011. C'est nous qui soulignons.

6 Les travaux de Georges Didi-Huberman, notamment dans les années 1990, explorent cette thématique articulant art contemporain, art ancien, philosophie et approche anthropologique. On pourra se référer en particulier à : *Devant l'image* (Minuit, 1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, 1992), *Le Cube et le visage* (Macula, 1992), *La Ressemblance par contact* (Minuit, 2008). Le dernier ouvrage de cet auteur, *L'Humanisme altéré* (Gallimard, 2023) fait retour sur ces questionnements.

l'optique pour favoriser l'haptique ? L'artiste répond à cette hypothèse de façon catégorique : « Pour moi, il est impensable que l'on touche les sculptures, qui sont d'ailleurs comme des ombres. On ne touche pas les ombres, il n'y a rien de palpable à saisir⁷ ». Le noir de ces sculptures et la pénombre que Rui Chafes utilise dans nombre de ses scénographies sont donc « une part de nuit », selon les mots de Foucault, « un peu l'ombre portée de l'homme surgissant dans le savoir, un peu la tache aveugle à partir de quoi il est possible de le connaître⁸ ». Un tel retour de l'ombre – donc des spectres (*spectrum/specio/simulacra*) et du royaume d'Hadès – est un indice du *manque constitutif* que travaille la sculpture de Rui Chafes : retrait de la couleur, révélation du vide intérieur, maintien des béances, jeux sur les apparences et l'illusion, présence/absence des corps, mutations engendrées en séries...

Le matériau et les techniques employés renvoient également à une autre « part de nuit », un hors-champ, pourtant – et paradoxalement – central dans cet œuvre. Le fer, comme matière unique des sculptures de Chafes, est moins choisi pour les effets plastiques qu'il peut générer⁹ que pour les conditions de production qu'il *suppose*. L'artiste s'en explique ainsi : « Ce qui m'a amené vers le fer, à vrai dire, c'est de me rendre compte que celui qui travaille avec le fer travaille aussi avec le feu¹⁰ ». Sans avoir à insister sur la richesse symbolique du feu, retenons que le matériau est ici perçu et utilisé comme un véritable *médium* reliant l'artiste à un type de pratique. Le sculpteur prête donc une attention particulière à une compréhension métaphysique du médium : non pas seulement un outil ou un moyen quelconque, mais une potentialité mnémonique à la limite de l'extra-sensoriel qui le met – et nous, regardeurs, avec lui – en contact avec des puissances et des moments autres. Le présent de l'œuvre s'en trouve augmenté et ouvert à des absences. Ce déplacement en amont, dans l'atelier de l'artiste, fait résonner virtuellement dans chaque sculpture les conditions de son élaboration : comme la surface noire et lisse d'un disque vinyle renferme un son virtuel, le fer utilisé par Chafes est l'enregistrement d'une somme de gestes, d'étapes, de procédures, de bruits, etc. La dimension sonore de la forge, en particulier, est comme contenue dans les formes en cloche que l'on rencontre fréquemment dans le vocabulaire plastique de Chafes. Là encore, il y a coexistence des contraires : ces œuvres sont froides, sombres et muettes, mais n'existent qu'à la *condition* de la fournaise, de la lumière aveuglante et de l'assourdissant. Elles sont les concrétions résultant de tout leur mode de fabrication. Le feu y couve éternellement.

7 Rui Chafes, *Absences*, Paris, galerie Mendes, 2017, p. 24, cité in Philippe-Alain Michaud et Jonathan Pouthier, « Imagination tragique », cat. *Le Reste est ombre (Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino)*, op. cit., p. 75.

8 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1981, p. 337.

9 La plupart des artistes, et non des moindres (Julio González, David Smith, Tony Smith, César, Donald Judd, Richard Serra, Bernar Venet...), qui ont adopté l'acier *exhibent* ses caractéristiques, essentiellement le poids et les effets de surface (poli, rouille, textures, corrosion, trace des outils, etc.).

10 Rui Chafes, *O silêncio de...*, Lisbonne, Assirio & Alvim, 2006, p. 153.

Toutes les sculptures portent un titre. Celui-ci peut parfois orienter la réception ou indiquer des pistes de réflexion, mais il n'est jamais une clef explicative ou la solution du rébus que serait l'œuvre. Considérons les trois titres des six œuvres présentes dans l'exposition : *Plus proche de toi et plus seul avec toi*, *Sans voix*, *Il n'y a pas de questions (I-II-III-IV)*. Tous sont des énoncés négatifs, par le sens et/ou par leur construction grammaticale. Ils témoignent d'une absence ou d'un manque, d'un sentiment d'inaccomplissement répondant à l'omniprésence de l'ombre, dans le travail comme dans le discours de l'artiste.

« Ce qui m'intéresse, confie Rui Chafes, c'est exactement ce qui est démodé, ce qui n'est pas de cette époque. J'aime davantage l'art qui ne rentre pas dans l'engrenage, une pierre qui va “enrayer la machine”¹¹ ». Sans doute faut-il voir dans cette revendication le profond ancrage de l'artiste dans la sensibilité romantique, lui qui traduit les fragments de Novalis en portugais. Entendons, dans ce romantisme-là, non pas le sentimentalisme, mais un idéalisme vécu qui prend, au contraire, la dureté d'un cristal aux infinies facettes qui mêle et recompose en permanence formes, images, pensées, corps, sensations, passé, présent et futur. Il y a en effet, dans l'exigence que Chafes a pour lui-même comme pour le regardeur, en forçant celui-ci à élever son seuil d'attention et la sensibilité de sa perception, une attitude profondément archaïque – dans le meilleur sens du terme – qui s'inscrit en contradiction avec les stratégies spectaculaires et les historiettes édifiantes valorisées par le goût du jour (comme par l'art pompier du XIX^e siècle, d'ailleurs). C'est par la seule force de leur présence que les œuvres de Rui Chafes s'incrument véritablement dans les lieux qui les accueillent et dans notre expérience intime.

Karim Ghaddab

11 Rui Chafes, *Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos*, Lisbonne, Cadernos do Atelier – Museu Julio Pomar, 2015, p. 46, cité et traduit in Helena de Freitas, cat. *Rui Chafes, Alberto Giacometti - Gris, vide, cris*, op. cit., p. 14.



NÃO EXISTEM PERGUNTAS IV 2022 FER 45 x 32 x 35 cm



NÃO EXISTEM PERGUNTAS I 2022 FER 43,8 x 35 x 42 cm



NÃO EXISTEM PERGUNTAS II 2022 FER 54 x 39 x 44 cm



NÃO EXISTEM PERGUNTAS III 2022 FER 53 x 34 x 40 cm





O AR DOCE E DURO DA ETERNIDADE 2023 FER 47 x 97 x 33 cm

SOLEIL NOIR

In the spring of 2023, Rui Chafes exhibited six sculptures at the Bernard Bouche gallery. The works play on paradox, the suspension of time, the transposition of empty and full and lastly, a means of representing absence.

The centre of the ground-floor space was occupied by the suspended *Mais próximo de ti e mais solitário contigo* [*Closer to you, lonelier with you*] (2023). With around thirty slightly curved prongs radiating from its centre, this piece might evoke a flowering, a bristling mane, an explosion or burst of radiation, perhaps the spokes of a bicycle wheel in a distant nod to Duchamp, or even an “explosive-fixed” beauty in homage to Breton. The centre of the structure itself is open, an almond-shaped cut-out stretched at its extremities, forming a shape similar to a vertical eye or a vulva. Whatever one might imagine it to represent, this form has very little to do with traditional ideas of sculpture, in that it is not a dense, solid body with a compact core, but rather an open structure, of the thickness of a leaf, made up essentially of empty spaces and voids, gaping as if torn apart, exposing its own explosion.

The piece is perhaps also reminiscent of the umbrella shape of a jellyfish deploying its stinging filaments. The sculpture’s “eyelashes” also bring to mind a cyclopean eye – by virtue of its size and its singleness – one that is blind, in that its centre has been hollowed out, literally enucleated. Far more than a simple figure, the work plays on and highlights the different perspectives offered to the viewer, of what is seen, what is concealed and what deceives the eye. We find such economy of vision in the mythological figure of Medusa, particularly through her power of petrification, but in ancient Greek art the Gorgon is above all a formal representation of the rupture of all physical forms. Jean-Pierre Vernant proposes the following beautiful – and striking – image of the monster’s detonation of all figurability: “The enlarged and rounded head evokes a leonine face; the eyes are wide open, their gaze is fixed and piercing; the hair take the form of a mane, animal-like or bristling with serpents; the ears are over-sized and deformed, sometimes resembling those of an ox; the skull may be horned; the mouth, open in a rictus, splits the entire width of the face, revealing rows of sharp teeth punctuated by the fangs of a wild beast or the tusks of a boar; the tongue is thrust out and the chin is covered in bristles or bearded, the skin sometimes furrowed with deep wrinkles. These features are not those of a face but more those of a grimace¹.”

Similar filaments can be found in the work *Sem Voz* [*Voicless*] (2022), a kind of suspended pouch, which opens towards the floor, and from which hang two, long and flexible, asymmetric straps. Whereas the “eyelashes” of *Mais próximo* [...] are rigid like the outstretched fingers of a hand, the

¹ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985, p.32.

straps of this sculpture are more flaccid, hanging rather pitifully down the wall. Yet this limpness is pure illusion: Like the rest of Chafes’ works, this sculpture is made of forged metal, and the apparent suppleness of the straps or ties that so often appear in his work, is due to meticulous workmanship and a willingness to deceive the eye. What appears so naturally supple and flexible is the result of a desire to imitate, and the painstaking labour required to achieve this effect has disappeared entirely from the finished sculpture. This illusionary effect – in a body of work that is not really figurative, even if it sometimes verges on it – creates of form of uncertainty: what exactly is the nature of what I’m seeing? What is the purpose of what I’m looking at? What are these vague memories and ambivalent feelings that it awakens in me?

Filaments, flagella, ribbons, ties, straps... the words we choose to refer to what we see are not only unsatisfactory because they never fully reflect the strangeness of the works, but also due to their restrictive effect: they influence our perception and curtail the polysemy inherent to our sensory experience. “Filament” is both a biological and technical concept; “flagellum” refers to physical organs (in jellyfish, cells, spermatozoa, etc.); “ribbon” evokes the sophisticated yet frivolous world of trimmings for clothing; “tie” refers to the possibility of tying a knot (to secure a garment or sandals, for example); “strap” suggests a means of restraining an object, an animal or a human being. The worlds thus conjured up in our imaginations interweave the natural and the artificial, the trivial and the ritualistic, sexuality and penance... According to Rui Chafes, these belts “are there to capture impossible bodies?”. So, what exactly are these bodies? The bodies of the spectators? or bodies that emerge from the works but that are not physically represented? In what way are they “impossible”? Are they impossible to grasp by other means than these pseudo-supple bindings that play on deception and illusion? In his film *Dead Ringers* (1988), David Cronenberg presents a number of strange, chrome-plated objects with organic forms, intended for “impossible bodies”. Some of the gynaecological instruments for mutant women, invented by the twin Dr Mantles, are reminiscent of some of Duchamp’s real-fake casts from the 1950s, such as *Objet Dard*, *Not a Shoe* and *Feuille de Vigne Femelle*. In both action and images, Cronenberg’s film reminds us that the term “speculum” originates from the Latin root *specio*, to which we also owe the words “spectrum”, “specimen”, “species”, “spectacle”, “specular”, “speculation”, “spy”... The interior and exterior of a body mirror each other, like the shape of a mould and the moulded object, perfectly identical (one inside the other) and perfectly opposed, like an image and its reflection.

On the first floor of the gallery were exhibited four spheroidal volumes made of iron, approximately the size of human skulls. Each volume is mounted on a slender, unobtrusive stand, so that it

² Rui Chafes, in conversation with Doris von Drathen, 25 June 2021, quoted in “Une Poignée de Silence” by Doris von Drathen, catalogue of *Le Reste est Ombre* (Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino), Paris, Pompidou Centre – Musée National d’Art Moderne, 2022, p.119.

appears to be suspended. In Chafes' work as a whole, the point of contact between the sculpture and its support is of great importance. Rather than questions of material, volume, shape, weight or technique, it is gravity that makes sculpture unique in comparison with other artistic genres. In Chafes' oeuvre, what occurs between the sculpture and its point of contact with its support is never easy to discern. The way the pieces stand (just as one might say of a person) is an essential part of the sculptural discourse.

Moreover, the artist considers that the object of his work has little to do with questions of technique, even if the form of the oeuvre is the means through which the real issues are brought to light. As he himself states "I don't believe in matter. I see it as the remains from which man has escaped, with his existence and being. A body only exists when it has a soul and is inhabited by the breath of life. Otherwise, it is merely matter, absence and emptiness."³ And so it transpires that the four sculptures / skulls are hollow – as many bronze sculptures have been since antiquity – and that this hollowness is not just due to technical constraints but is willingly exhibited: there is a large opening at the back of each piece, like a fontanelle that has not closed, through which the viewer may glimpse the inner surface, which contrasts with the exterior on every level. The outer surface is smooth and velvety, its finish carefully crafted by the sculptor, whereas the interior is rough and uneven, criss-crossed with irregularities and marks left by welding, like so many scars, bearing witness to the work of forging. What might well have been concealed as a secret part of the production process, is on the contrary, embraced as the reverse or obverse of the *polished* outer surface, from which it cannot be disassociated.

The dialectic between external appearance and interiority, particularly when applied to volumes reminiscent of heads, bring us to the commonplace theme of the mask. The four sculptures resemble the helmets of Greek hoplites, in particular Corinthian helmets of the 7th century BC: rounded caps, in the form of a bell (reminiscent of the inverted pouch of the above-mentioned *Sem Voz*), where ocular cavities sketch out a kind of proto-face that simultaneously veils and reshapes the features of the countenance. In early theatre, actors wore a *persona*, a mask with the dual function of concealing the actors face, which itself was considered as an anecdotal element, unimportant on stage, and revealing the distinctive features of the character embodied. The former is concealed so that the latter might emerge. We might also be reminded of facial casts made to preserve the features of the dead, a practice that survived from antiquity to the 19th century, or Roman *imagines*, wax masks modelled on the features of the deceased, "brought back to life" by actors during the funeral ceremonies. "the Roman *imagine* is thus the re-appearance of the departed, their reappearance among us: not a simple copy of their features, but their

³ Rui Chafes, cited by Doris von Drathen in "La Chambre Noir du Sculpteur" catalogue of *Rui Chafes, Alberto Giacometti – Gris, Vide, Cris*. Calouste Gulbenkian Foundation 2018, p.24.

presence in death"⁴ states Jean-Luc Nancy, suggesting the ambivalent link, always subject to debate, between imitation and actual presence. Skull, helmet, empty shell, chrysalis, tomb or sarcophagus... Each and every hollowed-out volume is, to some extent the bearer of death and memory⁵. "When I look at them, I get the impression of remains, from which man has escaped, with his existence and being" Rui Chafes confides. Yet these "remains" are still a living reminder of what was, or a kind of dread of what is to come.

The mask, like the helmet, plays on both protection and exposure, forming a dialectic of the visible and the concealed, a dialectic epitomized by a mythological artefact (i.e. one that says more about the profound nature of reality than reality itself). The artefact in question is the Helm of Hades – the god of the underworld and the Chthonic world – which has the power to render its wearer both invisible and intangible. The helm was entrusted to Perseus so that he could approach Medusa without being turned to stone by her gaze. To escape being petrified, Perseus became impalpable as well as invisible, without substance, literally untouchable.

Does Chafes' sculpture share these characteristics? In a certain manner, yes! Yet aren't these qualities incompatible with the materiality of sculpture? Yes, and no. Smooth and velvety, finished in matte black, the surfaces of Chafes' sculptures absorb light, show no hint of colour and are in no way reflective. They punch holes in the shimmering panorama of the visible. And in this respect (but not in others), these works are the exact opposite of Robert Morris' mirrors, the reflections and transparency of Dan Graham's installations, Carsten Höller's glittering carousels, Jeff Koons' chromed statues and the distorted geometric volumes created by Hedwigt Hilgemann. With Chafes' sculptures the eye is drawn in, as though tumbling into a black hole. There is no mirroring of the surrounding space, there are no spectacular effects of light and above all, no reflection of the viewer's self – the epitome of narcissistic kitsch.

If these works, in a certain manner, resist the eye of the viewer – or at the very least demand greater perspicacity – is it so they can be better apprehended by touch, in that sculpture lends itself to this kind of permutation of the senses, refusing the optical in favour of the haptic? The artist's response to this hypothesis is categorical: "From my point of view, it's unthinkable to touch the sculptures, which are, in fact, akin to shadows. You can't touch shadows, there is

⁴ Jean-Luc Nancy "L'Image: Mimesis & Methexis" in *Penser l'Image* directed by Emmanuel Alloa, Les Presses du Réel, 2011.

⁵ George Didi-Huberman's work, particularly from the 1990s, explores this theme, linking contemporary and ancient art, philosophy and an anthropological approach. Works of particular interest include *Devant l'Image* (Minuit, 1990), *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde* (Minuit, 1992), *Le Cube et le Visage* (Macula, 1992) and *La Resemblance Par Contact* (Minuit, 2008). The author's most recent work *L'Humanisme Altéré* (Gallimard, 2023) takes up this theme once again.

nothing palpable to grab hold of.⁶” The blackness of these sculptures and the half-light that Rui Chafes employs in many of his exhibition designs are therefore “an element of darkness”, in the words of Foucault, “like the shadow cast by man as he emerged into the field of knowledge; like the blind stain by which it is possible to know him⁷”. Such a resurgence of shadow – and therefore of spectres (*spectrum* / *specio* / *simulacra*) and the realm of Hades – is an indication of the *constitutive absences* that are at work in Rui Chafes’ sculpture: the elimination of colour, the revelation of inner emptiness, the gaping openings, the play on appearance and illusion, the presence / absence of bodies, the mutations engendered in series...

The material and the techniques employed by the artist also hint at another “element of darkness”, one that is “out of sight” yet nonetheless – and paradoxically – central to his work. Iron, the sole material Chafes uses for his sculptures, was chosen less for its aesthetic attributes⁸ than the production methods it implies. As the artist explains: “What drew me to iron, to tell the truth, was the realisation that to work with iron was also to work with fire⁹”. Without getting into the symbolic complexity of fire, let’s just keep in mind that iron as a material is both perceived and used by the artist as a medium, to connect him to a specific type of practice. The sculptor therefore lends particular importance to a metaphysical understanding of the medium: not just as some kind of tool or means, but rather its mnemonic potential bordering on the extra-sensory that brings him – and us, the viewers, alongside him – into contact with other powers and instances. The work’s present is thus augmented and opened up to absence. The process undergone in the artist’s studio creates a virtual echo in each sculpture of the conditions under which it was created: in the same way that the smooth black surface of a vinyl record accommodates virtual sound, the iron used by Chafes constitutes a record of the actions, steps, procedures, noises and so on, employed during the creative process. The sonic element of forging, in particular, is encapsulated by the bell-shaped forms that are a frequent feature of Chafes’ visual vocabulary. Here once again, polar opposites coexist: the works themselves seem, cold, dark and mute, yet they only exist through the heat, blinding light, and deafening

6 Rui Chafes *Absences*, Mendes Gallery, Paris, 2017, p.24, quoted in Philippe-Alain Michaud and Johnathan Pouthier “Imagination Tragique”, catalogue of *Le Reste est Ombre (Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino)*, op. cit., p.75.

7 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (Gallimard, Paris, 1966), translated as *The Order of Things* (Tavistock Publications, London, 1970) p.356.

8 Most of the artists, and indeed a number of well-known names (Julio González, David Smith, Tony Smith, César, Donald Judd, Richard Serra, Bernar Venet), who have chosen to work with steel, prefer to highlight its characteristics, most notably its weight and the surface effects that can be produced: a polished finish, rust, textures, corrosion, tool marks etc.

9 Rui Chafes, *O silêncio de...*, Assirio & Alvim, Lisbon, 2006, p.153.

noise of the furnace. They are the concrete result of an entire production process... And the fire within smoulders eternally.

All of these sculptures have titles. The title can sometimes influence the spectator’s understanding of the work, or point out avenues of reflection, but it is never fully explanatory nor the solution to the puzzle the work might present. If we consider the three titles of the six, exhibited works: *Closer to you, lonelier with you, Voiceless* and *There Are No Questions (I-II-III-IV)*, they are all negative statements in terms of meaning and/or grammatical construction. They bespeak an absence or lack, a feeling of incompleteness in response to the omnipresence of darkness, both in the artist’s works and in his discourse.

As Rui Chafes confides “What interests me more exactly, are things that are outmoded and not from our own era. I’m more interested in art that doesn’t fit in with the times, that ‘throws a spanner in the works’”. This statement is undoubtedly a reflection of the artist’s deep-rooted Romantic sensibility, as someone who translated Novalis’ *Fragments* into Portuguese. Romanticism is not sentimentalism but rather a form of idealism lived out in practice, that has gained the hardness of a crystal with infinite facets, constantly mixing and recomposing forms, images, thoughts, bodies, sensations, past, present and future. There is a profoundly archaic attitude – in the most positive sense of the word – in what Chafes demands of both himself and the viewer, obliging the latter to raise their attention threshold and perceptive sensitivity, and resist the spectacular strategies and edifying little narratives favoured by today’s tastes (and moreover by 19th century academic or “pompiere” art). It is through the sheer force of their presence that Rui Chafes’ works become ingrained in the spaces that host them as well as in our own intimate experience.

Karim Ghaddab

Traduction de Chris Atkinson

CATALOGUE ÉDITÉ AVEC LE CONCOURS DE

MONSIEUR & MADAME ADRIEN SAPORITO

MISE EN PAGE : MARIA M. SEPIOL

PHOTOGRAVURE ET COMPOSITION DES TEXTES EN PLANTIN : TRANSPARENCE, PARIS

IMPRESSION EN 600 EXEMPLAIRES SUR MUNKEN LYNX 200 G : GRAFICHE VENEZIANE, VENISE

PHOTOGRAPHIES DES ŒUVRES : ALBERTO RICCI, PARIS & ALCINO GONÇALVES, LISBONNE

© GALERIE BERNARD BOUCHE, PARIS & RUI CHAFES, 2024

ISBN : 978-2-9511941-4-4