

*Hanging Together*  
Charles Mason

29/09/2011 - 22/12/2011



cortex  
athletico

20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

# Plasticité des affects

Au commencement il y a bien souvent une image. Pour Happy or Sad, ce sera l'image d'une bouche, celle d'un clown sans doute, qui, regardée sous différents angles, pourra sembler joyeuse, ou triste. Une bouche, tentant vainement de s'avaler. Pour Exit wounds, on aura celle, plus insaisissable, d'un espace, caché sous la surface d'un papier, comme troué par le coup de révolver d'un regard dérobé (et amoureux ?). Mais à l'image il manque une matière, qui viendra au cours du processus de création lui imposer des distorsions, et informera le résultat final : si l'image d'une larme a pu donner naissance à Hung up, le problème concret, par la suite, évolue : comment marier la planéité des morceaux de carrelage avec la courbure du béton ? Happy or Sad : une fois réalisée la forme de béton, comment lui donner plus de légèreté ? Et la solution, construite au fur et à mesure, en fonction parfois des éléments disponibles dans l'atelier, sera nécessairement marquée par cette tension formelle. Les pièces de Charles Mason sont toutes marquées par cette tension entre la matière des objets qu'il utilise et la plasticité des sentiments : si toute peinture capable d'émouvoir le spectateur ne peut qu'être qu'abstraite, représentant dans le visible la vie invisible<sup>1</sup>, sans doute pourrait-on dire alors que les sculptures de Mason sont la présentation, sous forme plastique, de ce dont la vie elle-même semble composée : les affects (invisibles, sinon par des manifestations extérieures, soumises à la possibilité du jeu ou de la tricherie - on y reviendra). Tout le travail de l'artiste consisterait ainsi pour partie à leur donner une forme adéquate, luttant pour maintenir son équilibre précaire ; c'est ainsi la physique des affects que l'artiste nous donnerait à voir, et ses fragiles architectures en seraient comme les diagrammes.

## Sens et objets

Pour ce faire, Charles Mason, s'inscrivant en cela partiellement dans l'histoire de la sculpture d'assemblage, trouve son répertoire formel dans les objets de tous les jours : son vocabulaire intègre des morceaux de mobilier, des gaines d'isolation pour la plomberie, du béton, des morceaux de faïence brisée, etc. Une maison mutante. Dans ces pièces, on est toujours, au moins au départ, en terrain connu : l'artiste laisse volontairement aux matériaux leur apparence habituelle, le caractère inhabituel de l'oeuvre venant, en plus de la forme générale, de leur assemblage, de leurs combinaisons inattendues. C'est, pour reprendre les mots de l'artiste, à mi-chemin entre les catégories et les propriétés des choses que se joue son travail : dans la zone fluente du sens. On peut en effet couper en deux la masse des choses : propriétés ou qualités sensibles d'un côté, et de l'autre les catégories qui nous permettent d'appréhender et d'organiser ce que nos sens nous présentent<sup>2</sup>. Le sens des choses prendrait ainsi naissance dans ce noeud qui relie qualités sensibles et catégories : ceci est/n'est pas une pipe. Le travail de Charles Mason, en laissant la possibilité de reconnaître les matériaux employés dans la construction de la pièce, tout en les insérant dans un ensemble inhabituel, ouvre la porte à un déplacement du sens : on reconnaît un dossier de chaise, on pense donc nécessairement à son contexte habituel d'utilisation, mais dans le même temps, l'ensemble empêche de n'y voir que l'objet usuel : ceci est/n'est pas un dossier de chaise... L'usage du langage, de plus, vient complexifier ce jeu de reconnaissances et de changements d'identité : Rocker (évoquant des images de musique lourde, de motards à longue crinière et à tenue de cuir, mais aussi de fauteuils à bascule), Crutch (« béquille »), Hung up (« accroché », au double sens de « suspendu », mais aussi au sens où l'on dit que l'on fait « une fixation » amoureuse sur quelqu'un), ou encore Stay (« reste » à l'impératif, mais aussi le fait de « soutenir, renforcer », tant au physique qu'au moral) – les titres de Charles Mason jouent bien souvent des doubles ou triples sens, et viennent confronter le langage à la sculpture, de manière à accentuer la polysémie que le détournement des objets connus avait déjà mis en place.



## Tragique et domestique

On va ainsi du connu, ou du moins du reconnaissable, à ce qui ne peut plus être reconnu, car les catégories objectives pour le classer manquent : et tous les scénarii que l'on peut projeter sur la surface de la sculpture s'inscrivent dans cet écart. Vieilles histoires, mythes domestiques, mais tellement transformés que l'on ne les reconnaît plus comme tels. On pense à Beckett : trois têtes, inexpressives, presque des voix, sans corps, rejouent la vieille tragédi-comédie de l'infidélité, mais la stylisation de l'ensemble, la polyphonie heurtée et son tempo très rapide changent tout – on reconnaît les éléments de l'ancienne histoire, mais il s'agit désormais de tout autre chose, et la pièce, en s'allégeant des détails concrets, se leste d'une portée existentielle<sup>3</sup>. Le tragique pointe, sous les dehors humoristiques. Et c'est ainsi toute la vie qui apparaît, dans tout son sérieux, sous les dehors d'une vaste blague. Ainsi de *Stay* : une prière, un ordre, mais aussi la désignation d'un soutien, le tout sur un support rappelant vaguement un prie-Dieu – et c'est bien autre chose que la complainte de l'amant éploré qui vient à l'esprit. *Loving you forever* : catachrèse bien connue du lien amoureux, mais transposé, non sans humour (cf. la citation d'Al Green<sup>4</sup> qui lui donne son titre), dans une pièce qui ne relie rien, et semble toujours à la limite de la chute. *Hung up* : larme, fixation amoureuse, mises à distance par le jeu de mot sur lequel le titre repose, etc. Proximité avec les vicissitudes, petites ou grandes, de la vie, et dans le même temps, distance. C'est comme si toutes les pièces de l'artiste entraient en tension entre deux pôles : l'ancrage (significations reconnues aux objets, attaches sentimentales, compassion tragique) et la levée des amarres (modification du sens des objets, ironie envers l'expression des sentiments, envers l'image projetée de soi, etc.). Comme si l'on devait nécessairement osciller entre un besoin de se trouver, de se situer, (être quelqu'un, quelque part – être quelque chose ?) et une envie de se perdre, de se dé-définir (être libre de toute détermination, au risque de n'être rien ?).

## La mise en scène et la vie

On le voit, les histoires ici impliquent souvent les sentiments, la manière dont ils sont exprimés et présentés : l'oeuvre de Charles Mason a affaire à la représentation de soi que l'on offre dans le théâtre de l'intersubjectivité. C'est un problème très concret : comment se tenir, sachant que toute identité est nécessairement un arrangement bancal avec les conventions sociales, un compromis négocié avec les méandres de sa psyché ? On doit à Goffman d'avoir montré la manière dont la vie quotidienne est tout entière tramée de situations qui impliquent des modes précis de présentation de soi, et des comportements liés<sup>5</sup>. Il n'est pas que le garçon de café qui joue à être<sup>6</sup> : être c'est jouer, c'est construire une apparence, de manière à se donner un être – donner de la pesanteur au pour-soi au moyen des attributs de l'en-soi, pour reprendre les termes de Sartre. Autrement dit : se façonner comme un objet, alors que le sujet est par définition ce qui ne peut se définir – un néant. Ainsi de *Rocker*, ou de *Stepping Lightly* : ridicules et touchants personnages se mirant dans une psyché de perspex, afin de parfaire un look qui leur donnerait cette épaisseur, cette pesanteur existentielle qui toujours leur échappe. D'où aussi ces jeux de tensions, d'équilibres et de forces qui se combinent pour construire des pièces à la limite de l'effondrement, et qui pourtant s'efforcent de tenir debout – comme le maquillage de *Pagliaccio*, prêt à s'effacer sous les larmes qu'il s'efforce de retenir<sup>7</sup>. D'où, enfin, l'usage récurrent de ces mousses d'isolation, qui jouent comme des systèmes de protection (protection du spectateur contre une pièce agressive, ou de la pièce elle-même, face à une réalité trop anguleuse ?), renforçant l'architecture de la sculpture contre le vide sous-jacent qui la mine. Les pièces apparaissent alors comme des animaux sauvages, blessés mais encore dangereux. Il ne s'agit donc pas d'un jeu formel : l'ironie discrète de Charles Mason met en scène la vie elle-même comme mise en scène, jeux face à l'écran, et l'on devine à la pose instable de ses sculptures le malaise sous-jacent qu'il y a à s'en rendre compte. Spectacle tragi-comique que celui auquel l'artiste nous convie : celui du jeu qu'est l'existence elle-même. D'où aussi l'humour qui s'en dégage bien souvent. On sait les rapports entre la mélancolie et l'humour, étymologiques et réels : l'un comme l'autre nous placent dans un rapport distancié avec le réel. Entre le mélancolique de Dürer, qui tourne le dos au



monde, pour s'abîmer dans l'étude ou dans ses sombres pensées, et le sage Démocrite, riant au spectacle des enfantillages humains, il y a cette même proximité paradoxale avec la réalité – paradoxale en ce qu'elle n'est possible que du fait de cette prise de distance. Faire preuve d'humour, ce serait ainsi être capable de reconnaître la tristesse, la gravité de la situation – puis d'en rire. Continuer à affirmer la réalité dans tous ses aspects sans céder aux sirènes du ressentiment, à la haine de la vie<sup>8</sup>. Peu importe le rôle qui nous est échu – il importe de bien le jouer.

Guillaume Condello

1 Cf. Michel Henry Voir l'invisible. Sur Kandinsky, PUF, 2005.

2 C'est à peu près ce que fait Kant au début de la Critique de la raison pure.

3 S. Beckett, Play, 1963.

4 Al Green, Let's Stay Together, 1972.

5 Cf. Erving Goffman, La mise en scène de la vie quotidienne, t1 : La présentation de soi, Minuit, 1973, et Les cadres de l'expérience, Minuit, 1974. 6 Sartre, L'être et le néant, Tel Gallimard, 1943 (1ère partie, ch.II., « Les conduites de mauvaise foi »). 7 L'opéra de Léoncavallo, Pagliacci, (1892), montre comment, pour une histoire d'infidélité, la comédie du mariage et celle jouée sur scène peuvent s'écrouler en même temps : dans un crime passionnel. 8 Cf. la posture de Nietzsche dans Ainsi parlait Zarathoustra par exemple, qui tente de dessiner une éthique permettant de synthétiser ces deux attitudes.

#### Bibliographie :

Samuel Beckett, Play.

Erving Goffman, La mise en scène de la vie quotidienne, t1 : La présentation de soi.

Les cadres de l'expérience.

Michel Henry, Voir l'invisible. Sur Kandinsky.

Emmanuel Kant, Critique de la raison pure.

Milan Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être.

Ruggero Leoncavallo, Pagliacci (ou : Paillasse)

Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra.

Sartre, L'être et le néant.



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
www.cortexathletico.com

29/09/2011 - 22/12/2011

N°

# Plasticity of feeling and signification

Charles Mason's works often begin with a charged but mutable image. In the case of *Happy or Sad*, it is the image of a mouth, a clown's perhaps: which, looked at from different angles, or reflected in the accompanying Perspex, may seem happy, or sad. The image of *Exit Wounds* is more elusive — an image of a space hidden beneath the surface of newspaper, as if pierced by the revolvershot from a furtive (but loving?) glance. But the image initially lacked a clear subject, though this emerged during the creative process of distortion to inform the final work. Similarly, if the image of a tear drop might have given rise to *Hung up*, the practical problem arises of how to match the flatness of pieces of tile with the fluid curvature of the concrete? And the solution will be determined by this formal tension. Mason's sculptures are all marked by a tension between the materiality of the objects he uses and the plasticity of the feeling they evoke. If any painting capable of moving the viewer is inevitably abstract, bringing into visibility an invisible life,<sup>1</sup> then one might say that Mason's sculptures are the presentation in plastic form of that which seems to constitute life itself, the affective properties of things — including in particular those that are vulnerable to the propensity to play-act, cheat or deceive. All the effort of the artist would then be to give the stimuli an adequate plastic form, a struggle to maintain their precarious balance. The process might be called the poetics of the affective: the effort to reflect life in all its moving dimensions, and Mason's fragile architectures are its diagrams.

## Objects and Meanings

In order to do this, Mason takes his forms and materials from a repertoire of everyday objects, thereby enrolling himself in the tradition of sculptural assemblage. His vocabulary incorporates pieces of furniture, scaffolding, piping insulation, concrete, broken ceramic tiles, and so on — the contents of a mutant house. In these works we are always initially in known territory. The artist has purposely allowed the materials their usual appearance. The unusual appearance of the finished work derives not only from the general shape of the sculptures, but from the unexpected combinations of their assembly. It is an interplay between the categories and the properties of things taking place in a space where meaning is fluid, and where the intention, in the words of the artist, is 'to achieve a certain slippage, so that the new works can exist somewhere between the categories of things and the properties of things, emancipated from their superficial concrete meaning'. The corporality of the pieces can be separated: the properties or tangible qualities on the one hand and, on the other, the mental categories that allow us to understand and organize that which our senses present.<sup>2</sup> The significance of the pieces derives from the interconnections between the tangible qualities and the mental categories: this is / is not a pipe. The work of Mason, by leaving the possibility of recognizing the materials used in the construction of the piece while at the same time inserting them in unusual combinations, produces a possible displacement in meaning; we recognize the back of a chair, and cannot<sup>2</sup> avoid thinking of its usual context, but at the same time the new combination in which it operates (*Rocker*), or its size and polished bronze surface (*Crutch*), prevent us from merely seeing the everyday object: this is/isn't a chair.... The use of language, moreover, complicates this game of recognition, causing fluctuation in identity: *Rocker* (referring to heavy music, long-haired bikers in leathers, but also to the rocking chair), *Crutch* (turning the back of a chair into an orthopaedic support), *Hung up (II)* ('hanging' having the double sense of 'suspended', and of a love fixation), and *Stay* (in the imperative, but also the act of sustaining, supporting, strengthening, both physically and morally). Mason's titles often play with double or triple meanings, so that language confronts form in such a way as to accentuate the polysemic hijacking of familiar objects.



## Tragic and Domestic

We move from known things, or at least from things we recognize, to that which cannot be recognized because we lack objective categories to classify what is perceived. All the scenarios that can be projected on to the surface of the sculpture emerge from this gap between the known and the unclassifiable. The scenarios resemble old stories, domestic myths, but are so altered that we can no longer identify them as such. The effect resembles Beckett's *Play* where three expressionless heads, almost mere bodiless voices, play out the old tragicomedy of infidelity, but the stylization of the whole, its uneven polyphony and its very fast tempo change everything. Elements of ancient history are recognized, but have now become another thing, and the play reduces the action to the essential by erasing concrete details and thereby extends its existential scope.<sup>3</sup> Tragedy emerges from within a humorous exterior so that life in all its seriousness suddenly appears profoundly comic. So *Mason's Stay* is a prayer and an order, but also a supporting device vaguely recalling a prayer stool. The resemblance to a *Prie-Dieu* makes the piece much more than the lament of the mournful lover. Loving you forever employs the well known catachresis of the link of love, but transposes it humorously (referencing Al Green's song which give the piece its title<sup>4</sup> [2]) in a sculpture which connects nothing, and which always seems about to fall. Hung up evokes a teardrop, binding love, but, if looked at from afar and with the play on words on which the title rests in mind, suggests proximity to the trials and tribulations of life (small or large) and at the same time some distance from them. It is as if all the artists' works are tensioned between two poles: one an anchor (categories of things, sentimental attachments and tragic compassion) and the other a cutting of mooring lines (shifts in meaning, irony towards expression of feelings, towards the projected image of the self, etc.). As if one couldn't but oscillate between a need to find oneself, to get one's bearings, (to be someone, somewhere – to be something?) and a desire to lose oneself, to de-define oneself (to be free of any determination, at the risk of being nothing?).

## Sculptural Staging

The manner in which the stories implied by these pieces are expressed and presented draw the emotions in unexpected directions. *Mason's work* deals with the representation of the self presented, as it were, on a theatre of inter-subjectivity. It presents us with the practical problem — how to hold on to one's sense of oneself given that identity is necessarily a fragile arrangement of social conventions, a compromise negotiated within the recesses of the psyche? Goffman has shown how daily life is entirely framed by situations that involve specific modes of presentation, and behaviour.<sup>5</sup> The waiter is not the only one who plays at being. To be is to play. Existence is a matter of building an exterior appearance. We have to make ourselves, make ourselves a being — in the words of Sartre to give gravity to the 'pour-soi' using attributes of the 'en-soi', to shape the self as an object, while the subject is by definition that which cannot be defined: a nothing.<sup>6</sup> So *Mason's Rocker* or *Stepping Lightly* evoke, suggest or imply ridiculous and touching personalities who gaze at their reflexions in a Perspex mirror in a hopeless attempt to create an image that would confirm their material substantiality, the existential weight which always escapes them. It is the same play of tensions and balances that combine to build sculptures at the edge of collapse, and yet striving to stand firm — like *Pagliaccio's* makeup, ready to fade under the tears he strives to contain. *Mason's* discreet irony presents life as a stage, as a series of games played in front of a screen; the instability of the posture of his pieces reflects the uneasiness of our realization of the accuracy of his (informal) analysis

## Melancholy and Laughter

The show to which *Mason* invites us is tragicomic. It's the show of existence itself pervaded with humour. On their own, both melancholy and humour put us in a distanced relation to reality. Between the melancholy of Dürer, which turns its back on the world for the seclusion of the study and dark thoughts, and the wisdom of Democritus, laughing at the sight



of human folly, there is a similar paradoxical proximity to reality — paradoxical in that it is possible only as a result of distance. The humour of Mason's work first recognizes the sadness, the gravity of the human situation — and then laughs. It asserts the realities of existence in all its aspects without surrendering to the temptations of resentment or the seductions of misanthropy.<sup>8</sup>

Regardless of the role which is given us - it is important to play well

Guillaume Condello

1 See Michel Henry, *Seeing the Invisible. On Kandinsky*, Continuum International Publishing Group Ltd., 2009.

2 See Kant, *Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press, 1999

3 S. Beckett, *Play*, 1963 (available in *Beckett's Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, 2006).

4 Al Green, *Let's Stay Together*, 1973

5 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor, 1959; and also *Frame Analysis*, Northeastern, 1986.

6 J.-P. Sartre, *Being and Nothingness*, Part I., Chap. 2, Washington Square Press, 1993.

8 Cf. Nietzsche's position in *Thus Spoke Zarathustra* for instance, where he tries to draw the lines of an ethic synthesizing these two attitudes.

#### Bibliography :

Samuel Beckett, *Play*.

Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t1 : *La présentation de soi*.

*Les cadres de l'expérience*.

Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*.

Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*.

Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*.

Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci* (ou : *Paillasse*)

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Sartre, *L'être et le néant*.



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°





*Untitled*

2011

Page de journal, peinture pour sol  
Newspaper sheet, floor painting



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°





20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°



*Hung up II*

2011

Béton, tessons de céramique blanche

Concrete, white ceramic tiles

180 x 16 x 44 cm

(hauteur du sol / high from the floor : 210 cm)



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°





*Stay*  
2011  
Béton, bois, brique  
Concrete, wood, brick  
87 x 67 x 60 cm



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°



*Rocker*

2011

Chaise en bamboo découpée et brûlée, mousse en caouthchouc, perspex

Carved and burnt Bamboo chair, foam rubber, Perspex

127 x 63 x 50 cm



cortex  
athletico

20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°





A droite / on the right :

*Crutch*  
2010  
Bronze  
87 x 53 x 56 cm



20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°



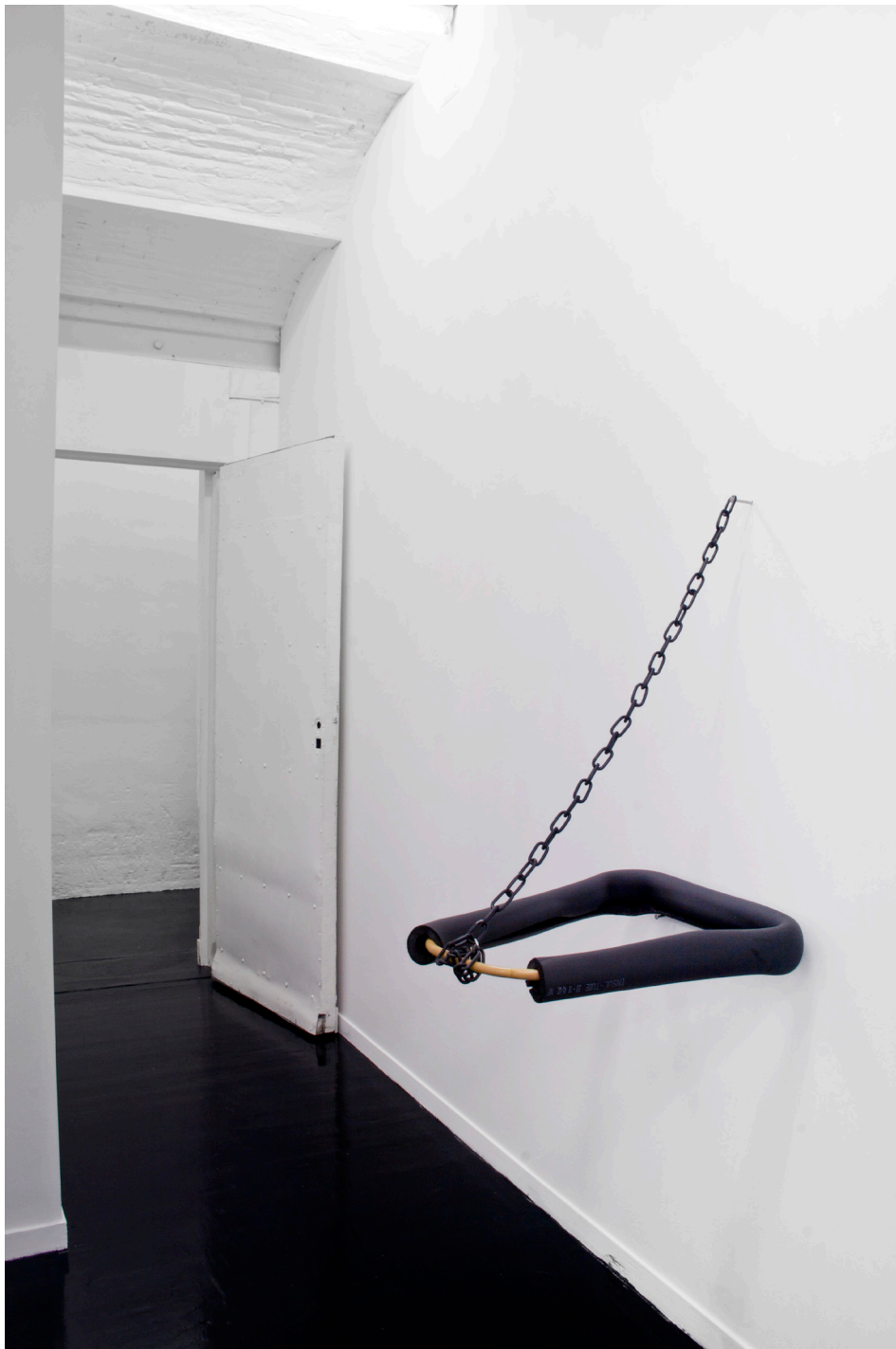
cortex  
athletico

20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°





*Loving you forever*

2011

Mousse en caoutchouc, bambou, chaîne

Bamboo, three nails, chain, lock and foam rubber

60 x 68 x 10 x 110 cm

(hauteur du sol / high from the floor : 185 cm)



cortex  
athletico

20, rue Ferrère

F-33800 Bordeaux

tél. : +33 5 56 94 31 89

[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°



*Stepping Lightly*

2010

Perspex, béton, acier, céramique, caoutchouc

Concrete, rubber, ceramic tiles, steel and Perspex

Dimensions variables

Variable size



cortex  
athletico

20, rue Ferrère

F-33800 Bordeaux

tél. : +33 5 56 94 31 89

[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°



*Exit wounds*

2011

Impression numérique sur papier

Digital print on paper

47 x 66 cm

Edition 3 + 2 AP



cortex  
athletico

20, rue Ferrère  
F-33800 Bordeaux  
tél. : +33 5 56 94 31 89  
[www.cortexathletico.com](http://www.cortexathletico.com)

29/09/2011 - 22/12/2011

N°