

Le ruban et l'éventail

Yannick Mercoyrol



Curly Bench, détail, 2019

Peut-être partir du lisse, de ce toucher de l'œil qui parcourt la surface d'œuvres d'une beauté impeccable et d'une parfaite fluidité, appelant la caresse et l'admiration sensuelle, toutes de courbes et de douceur, aux formes étirées, soulevées, diablement séduisantes : ça pousse vers le haut, prolifère au sol, se recourbe et s'enchevêtre, ça s'épanche et se coule sans accident, aucun accroc, toutes jointures camouflées. Les quelques hérissements des premières sculptures, pics et angles droits, flèches et pieux ont disparu, arasés et polis vers l'onde sobre et économe... La beauté lisse des sculptures de Reinoso perpétue celle des Arp, Moore ou Brancusi jouant de formes pures et organiques dans leurs recherches plastiques, elles-mêmes héritières de la statuaire d'un Bourdelle, sans remonter à la Renaissance italienne... Beauté d'objets aux formes lisses : il y aurait là une grammaire suffisante pour suggérer comme un effet d'insinuation régissant l'ensemble de l'expérience proposée par Pablo Reinoso.

●

Un cadre qui déborde, des chaises dont le dossier s'allonge vers le ciel, ses fameux bancs dont les lattes se contorsionnent, s'enroulent et festonnent en ondulations grimpant comme une plante sur le mur ou s'incurvant vers la terre en serpentins affolés : ce qui est lisse et bien agencé d'un coup coulisse, sans heurt ni écharde et saute en dehors de sa fonction, échappe à son usage et à toute apparence utilitaire. L'objet chez Reinoso vit sa vie propre, disjoint de sa fonctionnalité, comme s'il regimbait tout à coup, comme si l'artiste tournait le dos au designer en trompant sa vigilance, s'emparant de l'objet qu'il avait sagement conçu pour l'extrapoler de la fonction à la fiction, donnant libre cours à sa volonté propre, à une histoire qu'on aurait voulu réduire au silence. À l'image de Ponge, Reinoso prend le parti des choses, libère leur fantaisie, révèle leur potentiel fantasque ou fantastique, conjugue humour et grincement, joue simultanément de l'envolée (forcément lyrique, aurait dit Flaubert) et du rabat vers la réalité pesante du matériau. En équilibriste espiègle, juché au centre d'une balance qu'il a d'ailleurs sculptée, en 1992, et intitulée *La Balance philosophique*...

●

Cet humour du quiproquo, du coq-à-l'âne ou du jeu de mots, qu'on retrouve dans certains titres (*Laocoonte*, *Chaise poilue*, *Thoneteando*, *Le Cabinet du Dr Lacan*, *Faux-cul*, *Banc Marie*, etc.), semble parfois constituer le fondement même de la métamorphose des objets qu'il a manipulés : on prend une chose pour une autre, les formes mutent, s'échangent, révè-



Mirador jardin, 2021, acier peint, 6,50 × 1,5 × 2,5 m (chaque)

The Ribbon and the Fan

Yannick Mercoyrol

Perhaps we should begin with the smoothness, with the way the eye touches and runs across the surfaces of these works, their impeccable beauty and perfect fluidity, calling for caresses and sensual enjoyment, their curves and softness, their stretched, lifted, devilishly seductive forms: they push upwards, proliferate on the ground, curl up and tangle in on themselves, spread and flow seamlessly, evincing not a single imperfection, all their joints hidden from view. The spikes of the first sculptures, with their peaks and their right angles, their arrows and stakes, have all disappeared—they have been levelled out and polished into one restrained and economical wave... The beautiful smoothness of Reinoso's sculptures perpetuates that of Arp, of Moore or of Brancusi, who all played with pure and organic forms in their plastic explorations, and were themselves heirs to Bourdelle's bronzes, if not to the Italian Renaissance... The beauty of objects with smooth forms: this idea encompasses enough of a grammar to form a sort of *insinuation effect* governing the whole experience which Pablo Reinoso's work offers.

—————

An overflowing frame, chairs whose backs stretch up towards the sky, the famous benches with their contorting slats, which curl and undulate to climb up the wall like a plant, or to curve down towards the earth in a frenzy of coils: suddenly, what was once smooth and well arranged slides along effortlessly and painlessly, and jumps from its intended purpose, escaping its ordinary function and utilitarian appearance. For Reinoso, the object lives a life of its own, disjointed from its functional purpose, as if in sudden rebellion, as if he had turned his back on its vigilant designer, by taking over the object so carefully conceived and extrapolating it from function to fiction, giving free rein to its own will, to a story some would have wished never told. Like the poet Francis Ponge, Reinoso defends the object's point of view; he liberates its fantasy, reveals its fantastic and fantastical potential, combines humour and dissonance, plays simultaneously with the weightlessness of flight (which is always, as Flaubert would have said, the flight *of fancy*) and with the heavy reality of material. He plays the puckish tightrope walker, perched at the centre of a balancing beam he sculpted in 1992 and entitled *The Philosophical Balance*...

—————

The humorous misunderstanding, cliché or pun forms the basis for some of his titles (*Laocoonte*, *Chaise poilue*, *Thoneteando*, *Le Cabinet du Dr Lacan*, *Faux-cul*, *Banc*

lant l’instabilité de tout état de fait. L’humour n’est pas ici un effet induit ; il est constitutif de cette déstabilisation qui défait l’équilibre de l’objet pour lui en inventer un autre. Quelque chose penche, s’épanche, quelque chose se défait, s’inverse en tête-à-queue, culbute cul par-dessus tête, dénouant la fabrique de l’objet trop parfait et le corset qu’on projette sur lui, chantourné selon notre désir utilitaire. Reinoso emprunte à l’esthétique du collage, du métissage, de la boucle, du sampling qui colonisent l’espace en autant d’expansions et d’exubérances festives, attestant une extraordinaire vitalité plastique qui fait de l’objet une transhumance. Et semble nous dire que la matière n’est pas un état stable, que sa chimie intérieure est aux aguets du moindre verrou qui saute pour proliférer joyeusement dans l’espace enfin ouvert à ses fantasmes ; que l’objet est le lieu d’un passage.

●

L’objet en jeu, l’« objeu » (Ponge encore) qui se joue de nous et de notre mortel sérieux... Cette dimension ludique, si évidente pour le spectateur, peut d’ailleurs aller jusqu’à transformer un banc en tremplin nautique, comme celui installé dans un bassin à Bordeaux, et utilisé par un *biker* pour y faire des figures, en détournant ainsi au carré un objet, pour l’utiliser à sa main.

●

Il y a dans la façon ligneuse de Reinoso, dans ses enjambements et ses scansions, une fondamentale irrévérence polie, c’est-à-dire aussi bien une inflexion interrogative. Car si la prolifération manifeste une libération active des forces à l’œuvre dans la matière, la rébellion contre le modèle objectif auquel l’homme souhaite la contraindre, elle acquiert ainsi une dimension éthique, un souci du vivant qui confère une dimension discrètement politique à cette œuvre. Les débordements de la forme tournent le dos au réalisme, qui est ici l’autre nom de la violence faite au vivant (le bois) assigné à nos besoins, et plus précisément encore asservi à notre poids (bancs, chaises).

Les objets inanimés, ici, montrent véritablement leur âme, leur *anima*, principe de vie et de mouvement acquis de haute lutte contre la réification où voudrait les cantonner la rigueur constructive de l’homme : c’est tout l’enjeu des *Respirantes*, mais aussi de ces lattes jusque-là droites qui se cambrent et s’incurvent comme des racines pour aller chercher l’eau dont on les prive, ou s’arquent et se renflent pour croître vers la lumière dont elles manquent. Maniant le renversement comme pas un (rappelons-nous de ces chaises



Simple Talk, 2017, acier peint, 1,15 × 6,13 × 1,63 m

collées au plafond), l’artiste fagote des bûches dans les cheminées ; mais au lieu de partir en fumée, elles s’extirpent de l’âtre et grimpent au mur, ou encore restent en suspens au-dessus des chenets, faisant la nique aux flammes ! Quant à ces autres bûches, en fonte, elles ne craignent guère le feu, et le signifient en arborant fièrement, tatoué sur leur écorce incombustible, l’emblème de la salamandre...

●

Encore objets et déjà œuvres d’art, les créations hybrides de Pablo Reinoso tiennent à la fois de la géométrie rigoureuse et angulaire (carrés ou rectangles des cadres, des chaises

Marie, etc.), and it sometimes seems to be the very basis for his objects’ metamorphoses: a thing is mistaken for something else, forms mutate, shapes are exchanged, all to reveal the instability of any momentary state. Here, humour is not an induced effect: it constitutes the very force that destabilises the object’s equilibrium to invent another. Something leans to one side, spreads out, unravels itself, flips from head to tail, spills over, unweaving the manufactured process of the all-too-perfect object and untying the corset in which we have bound it, which we have tightened around it according to our utilitarian desires. Reinoso borrows from the aesthetics of collage, of intermixing, of looping and

sampling, which colonise space into so many expansions and festive exuberances, in an extraordinary plastic vitality that transforms the object into a transhumance. And he seems to tell us that matter itself is not a stable state, that its inner chemistry is always on the prowl for the slightest opportunity to break out and proliferate joyfully into space, finally open to its own fantasies; that the object is a place of passage.

The thing at play, the plaything (this is Ponge again), which toys with us and our overwhelming seriousness... This joyful dimension, so obvious to the spectator, can even go so far as to transform a bench into a water jump, like his fountain installation in Bordeaux, which a biker uses to do tricks, thus hijacking the object to use it for his own purposes.

There is a polite irreverence in the way Reinoso works with wood, in his enjambments and scansions, which is to say an interrogative inflection. For if proliferation represents an active liberation of the latent forces at work inside matter—a rebellion against the objective model to which humans wish to constrain it—it thus acquires an ethical dimension, a concern for the living which confers a subtle political dimension on his work. The excesses of form turn their backs on realism, which is in this case just another word for the violence done to the living (wood) matter which is made to serve our needs, and more precisely submits to our weight (benches, chairs). Here, inanimate objects truly show their soul, their *anima*, a principle of life and movement acquired amidst the difficult struggle against the reification to which man’s constructive rigour seeks to confine them: this is what is at stake in the *Breathing Sculptures*, but also in the slats, which have been straight up until now, but begin to bend and curve like roots, looking for the water they have never been offered, or to arch and swell, growing towards the light which they have always lacked. Handling this reversal like no other artist (he once stuck chairs to the ceiling...), Reinoso piles logs in the fireplace; but instead of going up in smoke, they flee from the hearth and climb up the wall, or remain suspended above the andirons, making a mockery of the flames! As for the other logs—the ones made of cast iron—they are not afraid of the fire, and proudly flaunt their courage with the emblem of the salamander tattooed on their non-combustible bark...

et des bancs) et d'une tension irrépressible au flux (spirales, méandres, chevauchement, débordement), comme si les ordres antagoniques du solide et du liquide s'y trouvaient inextricablement mêlés.

La germination des formes se trouve ainsi toujours calibrée chez Reinoso : pas de prolifération grouillante de la vie, de jaillissement explosif ni d'éclaboussures anarchiques, mais une expansion fluide, un art de l'onde et de l'ondoiement canalisé par une matrice, un schème qui limite le déploiement, comme si celui-ci suivait le cours d'une ligne graphique.

●

On a pu relever le voisinage formel avec le style nouille de Guimard et, plus largement, avec la ligne sinueuse de l'Art nouveau. Et Pablo se rappelle en effet l'émerveillement qui le saisit, enfant, lorsqu'il vit pour la première fois certaines bouches du métro parisien. Si le style nouille et ses bancs Spaghetti sont bien de la même farine, sa méfiance à l'égard des joliessees virtuoses du rococo l'a convaincu très tôt d'en maîtriser les dérives en arabesques, en mariant pour ainsi dire Judd à Guimard, canalisant l'inflation sinusoïdale de celui-ci par la rigueur minimaliste de celui-là : fûts élagués des arbres, élégante sobriété des noirs laqués, marbres lisses des paysages d'eau et volutes polies des bois sinueux, l'usinage des pièces en garantit la précision méticuleuse, enserrant le mouvement dans un carénage fuselé, un fourreau où se glissent toutes les transhumances.

●

Les dessins à l'encre témoignent également du même soin apporté à l'enveloppe, au tracé d'une limite qui contient les divers mouvements et mitoses jouant à l'intérieur de la gousse, révélant un agencement de membranes et cavités qui forment plusieurs compartiments où s'échangent et se transforment des agents zoomorphes. Contours, frontières, rives et bordures : le flux pulsatile s'exerce d'autant plus puissamment qu'il est délimité.

Éloge de la différence – ce qui sépare et relie d'un même geste.

●

Il y a ainsi, je crois, une dichotomie profondément inscrite au cœur du geste de Pablo Reinoso, liant intimement la rigueur graphique de la ligne, la sobriété enveloppante du trait, au foisonnement et à l'abondance de l'engendrement :

●

d'une part, le ruban des lattes de bois, des poutrelles et des tubulures, et de l'autre la diffraction, en forme d'éventail, de rhizomes, de fibrilles racinaires qui s'épanchent à partir de la ligne matricielle. Ce sont comme deux états d'esprit, deux formes solidaires l'une de l'autre où s'envisage et s'écoule le flux vital. C'est selon cet imaginaire que Pablo Reinoso rend visible la circulation de l'énergie, le débordement *par nature* de la pulsion du vivant.

●

Face à ses œuvres, le spectateur suit l'impulsion d'un flux qui insiste – ces ondes instinctives qui virent, rebondissent, méandrent, resurgissent, rebiquent et plongent, serpentent et se rejoignent, s'abouchant à leurs propres virées, comme des ouroboros marquant les vertus du cycle, des ellipses, d'une avancée par voltes successives, comme pour signifier que tout part toujours vers quelque chose, que le mouvement de la vie est essentiellement le passage d'un état à un autre, que la vie des formes et des êtres est celle d'une perpétuelle transformation. Avant même ses séries de bancs Spaghetti, de cadres ou de *Garabatos*, Reinoso ne disait pas autre chose dans ses *Articulations*, inscrivant en puissance divers agencements dans les pivots, enclenchements et jointures, et même dans ses *Respirantes* accordant l'inspiration à l'expiration, le poumon vide à celui qui va s'emplir. Comme si le temps se réglait sur les transformations dans l'espace, comme si la morphogenèse, toujours en cours, battait la mesure du temps. Chaque sculpture figurant une note sur la partition infinie d'une musique sérielle, dont l'avancée se ferait selon la loi invisible de perpétuelles variations.

●

Ajoindre, cheviller, mortaiser, souder et même coudre : les gestes de l'artiste sont ceux d'une inlassable ligature afin de lier entre elles les formes grâce à une technique d'artisan. Le savoir-faire déployé par Reinoso, secondé par des ouvriers souverains, consiste à faire usage d'une très haute technicité afin de soumettre la matière, tout en rendant hommage à son incomparable ductilité. Il s'agit de travailler, au sens strict, dans *la règle de l'art*, par la grâce d'une *technè* éminemment humaine. Celui qui, pendant de si longues années, a travaillé seul avec les outils de l'ébéniste, du marbrier, du couturier ou du maquettiste, connaît mieux que personne les vertus du métier, qu'il tient en haute estime.

●



Laocoonte, 2014, bois sculpté, 1,87 × 1,51 × 0,35 m



À double souffle, détail, 2022 (voir p. 120-121)

Pablo Reinoso’s hybrid creations, which remain objects and are already works of art, maintain a geometry that is at once rigorous and angular (square or rectangular frames, chairs and benches) and an irrepressible, flowing tension (spirals, meanders, overlaps, overflows), as if the antagonistic orders of solid and liquid were inextricably mixed.

The germination of forms in Reinoso’s work is thus always in calibration: there is no teeming proliferation of life, no explosive outburst or anarchic splash, but just a fluid expansion, an art of the wave and the undulation, channelled into a matrix or pattern that limits their growth, as if following the path of a two-dimensional line.

One may notice a formal proximity to Hector Guimard’s “*noodle style*” and, more broadly, to the sinuous lines of the Art Nouveau. Indeed, Pablo still remembers the wonder that seized him as a child when he first saw the entrances of some Paris metro stops. If the noodle style and his Spaghetti benches are indeed made of the same stuff, his mistrust of the virtuosic prettiness of the rococo convinced him very early on that he needed to master its drifting arabesques, wedding Judd to Guimard so to speak, and channelling the sinusoidal inflation of the latter into the minimalist rigour of the former: the pruned tree boughs, the elegant sobriety of lacquered blacks, the smooth marbles of seascapes and the polished volutes of snaking woods; the machine working of his pieces guarantees meticulous precision, enclosing all this movement inside a fluted encasement, a sheath for all the transhumances to slip in.

His ink drawings bear witness to the similar care he takes for the envelope, for the tracing of a boundary to contain the many movements and processes of mitosis at play inside this pod, revealing an arrangement of membranes and cavities forming compartments in which zoomorphic agents exchange and transform. Contours, borders, edges and boundaries: the pulsatile flow is all the more powerful because it is delimited.

It is a poem in praise of difference—that which separates and that which connects, all within the same gesture.

There is thus, I believe, a dichotomy deeply inscribed in the heart of Pablo Reinoso’s gestures, which intimately

links the graphical rigour of the line, the enveloping sobriety of the stroke, to the swarming and abundance inherent in the act of begetting: on the one hand we see the ribbon of wooden slats, beams and tubes, and on the other the rhizomes and roots that spread out from the matrix line and diffract into the shape of a fan. These are like two corollary states of matter, as if one were speaking of two states of mind, two forms integral to each other, where the vital flow is made visible and fluid. It is within this imaginary that Pablo Reinoso allows us to perceive the circulation of energy, the *natural* overflowing of the living impulse.

Looking at Reinoso’s works, the viewer follows the impulse of the insistent flow—of the instinctual waves that toss, turn, bounce, meander, resurface, and plunge, snake along and join up again, terminating in their own twists, like an ouroboros marking the virtues of the cycle, like ellipses, advancing by successive pirouettes, as if to signify that everything that goes must always go towards something, that the movement of life is essentially the passage from one state to another, that the life of forms and of beings is one of perpetual transformation. Even before his series of Spaghetti benches, frames or *Garabatos*, Reinoso communicated this same idea in *Articulations*, in which he powerfully inscribed an arrangement of pivots, interlocks and joints, and in *Breathing Sculptures*, in which he harmonised inspiration with expiration, the empty lung with the lung about to fill with air—as if time were regulated by transformations in space, and as if morphogenesis, which is always in progress, beat the measure of time. Each sculpture is a note on the infinite score of a serial music, whose progress is made according to the invisible law of perpetual variation.

Joining, pegging, mortising, welding and sewing: the artist’s gestures are those of a tireless act of tying forms together using the techniques of the craftsman. Reinoso’s skill, in which he is assisted by master craftsmen, lies in using a very high level of technique to subdue his material, all while paying tribute to its incomparable plasticity. This is a type of working that consists, strictly speaking, in adhering to *the rules of art*, through the grace of *technē*, which is eminently human. For so many years, he worked alone, using the tools of the cabinetmaker, the marble maker, the dressmaker or

Il ne tord pas le bois, il le sculpte, c'est-à-dire l'évide pour lui donner la forme qu'il souhaite, creusant dans la masse du parallélépipède pour en extraire une gaine cambrée. C'est le fondement de son geste : augmenter par soustraction.

•

Et sans doute cet encordement incessant, qui n'est ni prison ni encorbellement, est-il précisément ce qui autorise le plaisir multiplié d'*être avec* : la courbe de Reinoso est celle du lien, de la ligature. Les choses ne sont chez lui jamais seules, elles jouent ensemble, et font signe vers une communauté. Les courbes elles-mêmes se nouent, elles se rejoignent et tiennent par de multiples liens, lianes, linéaments. À l'image de cette œuvre intitulée *Two for Tango*, elles dansent ensemble, car, même lorsque les lignes se divisent et s'écartent, elles conservent sans cesse une assise commune. C'est en faisant retour sur soi que la pièce *tient*, dans tous les sens.

•

Ces bois, ces poutres, ces métaux, quel feu a pu les recroqueviller ou les racornir à ce point ? Dans la forge d'Héphaïstos, c'est Déméter (ou même Gaïa ?) qui ordonne à la matière de se courber pour se répandre et proliférer dans l'espace qui s'ouvre à elle ; c'est elle qui insuffle cette irrépressible liberté et cette poussée de vie qui persiste ; c'est elle encore qui nous donne le sentiment que tout s'engendre, pullule, croît, abonde, éclot s'amplifie enfle et s'étend, que ça foisonne, procrée, génère gonfle et s'allonge, selon une énergie impérieuse – celle du désir dont il accueille le débordement. C'est cette force désirante que l'on ressent devant ses œuvres, comme une érotique de la matière qui s'ouvre à nous : on a envie de s'asseoir sur ces bancs, envie de toucher le bois, les courbes voluptueuses de l'acier. Elles languissent notre corps.

•

L'art de Pablo Reinoso n'est pas de ceux qui s'admirent de loin ou se claquemurent fièrement dans une distance intellectuelle. On connaît ces objets, ils sont communs : ces arbres, coussins, chaises, bancs et outils nous font comme un clin d'œil espiègle, parce qu'il leur fait faire un pas de côté, qu'il les déplace de leur lieu commun sans pour autant les transformer de manière radicale. Simplement, il les met en mouvement, il les fait danser. Et c'est pourquoi ils suscitent une forme de surprise heureuse, de joie et de

proximité qui nous ferait accéder à une sorte de regard en commun, c'est-à-dire à une connivence avec eux et avec les autres regardeurs. Elles sont en cela naturellement chez elles dans l'espace public, où nous sommes ensemble. Le déplacement qu'il opère, de la communauté pratique (les objets usuels, connus de tous) à la communauté symbolique (le regard attestant leur transformation *pour nous*) est exactement celui que suscite l'objet d'art.

En s'éloignant ainsi de leur fonction initialement imposée, ces objets adoptent un rapport au spectateur qui est, précisément, celui des œuvres dans un musée, ou plutôt dans ces anciennes collections où *naturalia* et *mirabilia* n'étaient pas encore séparées, cabinets de curiosités qui deviendront, à l'âge moderne, ces maisons de collectionneurs ou musées d'artistes qu'évoque Dario Gamboni dans *Le Musée comme expérience*, dans lesquels le contexte joue un rôle aussi fondamental que les objets, selon une sorte de continuum de l'expérience fédérée par un regard, et appelant le nôtre.

•

Déformer, c'est ici réformer, non dans le sens d'une information mais d'une conformation, d'un « former avec » qui tourne le dos à la conformité : celle de la copie conforme de l'objet qui répond au besoin, et celle du conformisme de la doxa, fût-elle artistique.

•

Les courbes serpentent, elles se frayent un chemin qui lutte pour la survie, s'immiscent dans le moindre espace qu'elles semblent conquérir face à une interdiction qui serait celle d'un pouvoir castrateur, censure aux visages multiples qui ne serait pourtant jamais assez puissante pour l'empêcher de poursuivre son chemin tortueux, opiniâtre. Rêverie tenace d'une matière (naturelle, psychique, politique) qui persisterait dans son être, contre tous les obstacles dressés face à elle, foyer d'une liberté imprescriptible.

•

On peut s'asseoir (parfois) sur ses bancs, sur ses chaises, on reconnaît les formes des tableaux classiques dans ses *Trois Grâces* ou son *Laocoonte*, on peut tenter de caler son souffle sur celui de ses *Respirantes*. Mais on ne peut jamais s'y endormir. Comme si une très légère intranquillité nous prenait dans ses spires, comme si quelque chose de l'instabilité du mouvement gênait notre sérénité, la volte de leur



Two for Tango, détail, 2012



Two for Tango, 2012, bois sculpté, 2,05 × 2,37 × 0,57 m

the model maker, and he knows better than anyone else the virtues of craft, which he holds in high esteem.

He does not bend wood, but sculpts it, which is to say he hollows it out to give it the shape he desires, digging into the parallelepiped mass to extract a curved sheath. This is the basis of his work: to increase through subtraction.

Without a doubt, this incessant belaying, which is neither a prison nor a corbel, is precisely what permits us to enjoy the multiple pleasures of *being with*: Reinoso’s curves are ways of linking and binding. In his work, things are never alone: they play together and beckon towards community. The curves tie themselves together, joining and holding onto one another by multiple links, lianas and lineaments. Like his work entitled *Two for Tango*, they dance together because, even when the lines divide and diverge, they maintain their common foundation. It is by turning back on itself that the piece *holds itself together*, in every sense.

These woods, these beams, these metals, what fire could have curled or shrivelled them so much? In Hephaestus’ forge, Demeter (or even Gaia?) would order matter to bend so as to spread and proliferate into the space that opened up for it; she was the one who breathed in this irrepressible freedom and this persistent burst of life; she was the one who gave us the feeling that everything is begotten, multiplies, grows, abounds, hatches, amplifies, swells and expands, that everything swarms, procreates, generates, fattens and lengthens, according to the imperious energy of desire, which adores all that overflows. It is this force that we feel in front of Reinoso’s works, like an eroticisation of matter, opening up for us: we want only to sit upon the benches, to touch the wood, to stroke the voluptuous curves of the steel. They long for our bodies.

Pablo Reinoso’s work is not art that can be admired from afar or proudly cloistered inside intellectual distance. We all know these common objects: the trees, cushions, chairs, benches and tools wink at us mischievously, because he makes them swerve, he moves them from their common place without radically transforming them. He simply sets them in motion, makes them dance. And

this is why they arouse in us a kind of happy surprise, a joy and closeness that gives us a shared gaze, which is to say a type of complicity with them and with the other viewers who look at them. In this way, the public space is their natural environment, and it is where we gather together. This displacement—from the practical community (the usual objects which we all know) to the symbolic community (the gaze attests to their transformation *for us*)—is exactly that which art objects are meant to arouse.

By moving away from their initial function, which was imposed on them, these objects adopt a relationship to the viewer that is the same as works in a museum, or rather in those old collections where *naturalia* and *mirabilia* had not yet been separated, cabinets of curiosities that would become, in the modern era, the collectors’ houses or artists’ museums discussed by Dario Gamboni in *The Museum as Experience*, in which the context plays as fundamental a role as the objects themselves, according to a sort of continuum of experience that is fused by the gaze, and calls upon our own.

Here, the act of deformation becomes an act of reformation, not in the sense of information but rather in that of “con-formation”, or “forming with”, turning its back on conformity: as in the required conformity of an exact copy of an object to the object itself, or conformity to a doxa, even if it is an artistic one.

The curves snake along, making their way through a path fighting for its own survival, intruding into the smallest spaces, which they seem to conquer in spite of some injunction from a castrating power, a many-faced censorship never powerful enough to prevent them from continuing on in their tortuous, obstinate path. A tenacious reverie of a material (natural, psychic and political) that wants only to persist in its existence, against all the obstacles raised against it: this is home to an unstoppable freedom.

You can sit (occasionally) on his benches or his chairs, and recognise the forms of classical paintings in his *Three Graces* or his *Laocoonte*. You can try to catch your breath from that of the *Breathing Sculptures*. But you can never fall asleep. It is as if a very slight intranquility

présence, l’incartade de leur équilibre fragile, dont l’immobilité tiendrait peut-être du mirage, ou de la simple halte avant que le mouvement ne reprenne sa progression. Jusqu’où ? Dans ce suspens, le plaisir qu’on éprouve se pimente du picotement délicieux d’une menace latente.



Les œuvres de Pablo Reinoso sont à la fois en circuit fermé et en volutes ouvertes, elles impliquent un virage de l’œil, et une virgule de la pensée. Face à elles, il s’agit de méditer l’écoulement de la mesure, le diabolique de l’impair, l’insinuation du bancal, l’imprévisible de la sinusoïde... En gardant le sourire aux lèvres.



Sans violence, insidieusement, le mouvement lancé reste comme suspendu, le galbe de la volute conserve cet air de guingois, ces manières d’arabesques lascives, de cambrures pécheresses, de façons serpentine, toutes ces ondulations malines et ces renflements suspects dont la tradition a si souvent condamné la diablerie. Pas franc du collier, c’est le cas de le dire... Certes, ce ne sont pas ici des créatures monstrueuses ou extraordinaires qui nous font face, mais seulement des objets usuels qui seraient, comme dit l’expression familière, partis en vrille. Peut-être est-ce néanmoins d’autant plus inquiétant qu’ils appartiennent à notre environnement habituel, comme si le plus proche allait devenir le plus effrayant, comme si leur avidité à coloniser l’espace allait leur donner sur nous une maîtrise que nous croyions avoir définitivement acquise. Ces *Respirantes*, tapies dans l’ombre, seraient-elles une sorte d’être hybride constitué de poumons de tissus cousus entre eux, équipés d’un souffle de ventilateur ayant migré d’un ordinateur vers leurs cages thoraciques multiples ? Cet *Arbre augmenté* est-il le fruit de notre capacité à organiser des exosquelettes qui pourraient dès lors redonner vie à des arbres que nous avions d’abord abattus avant de les ressusciter imprudemment ? Plus qu’un retour du fantastique dont la modernité s’est gobergée à foison, les œuvres de Reinoso mettraient ici en scène, à l’heure de l’anthropocène, le concept de *unheimlich* auquel Freud consacra un article décisif en 1919. Ce qu’on traduit généralement par « inquiétante étrangeté » en français renvoie plus précisément à un élément familier devenu étrange, et effrayant. Les œuvres de Reinoso se placent peut-être exactement à cet endroit de bascule potentielle où le familier s’inverse paradoxalement en effroi. Où la familiarité avec laquelle le maître arrogant, cruel et

désinvolte que nous sommes depuis si longtemps s’aperçoit, avec une stupeur incrédule, que les serviteurs qu’il a de toute éternité crus à sa botte rampent désormais sur son corps, infiltrent déjà sa peau, s’immiscent dans ses cellules, et qu’il est peu probable qu’ils soient enclins à la clémence...



Still Tree, Augmented Tree. Qu’est-ce que disent ces sculptures de la faculté de l’homme à augmenter le vivant, et même à ressusciter l’arbre mort en œuvre vivante ? Y aurait-il là en creux une critique de la technique ? Ou à l’inverse un éloge de ses performances ? L’ambiguïté de ces œuvres rencontre une forme de dialectique peut-être, celle qui énonce qu’une technique secondaire peut inverser, ou rédimier, les conséquences techniques sur le vivant. Si la hache tranche l’arbre (dont la mort, peut-être, aurait à voir avec la nuisance humaine), l’acier qui lui fait une prothèse lui permet à nouveau de se tenir debout : le bois se trouve ainsi d’abord transformé par les outils en objet manufacturé, avant de devenir, par l’intervention de l’artiste, une œuvre qui échappe, précisément, à la destinée des objets industriels. Tout en restant en suspens devant la question de savoir quel serait notre regard si l’augmentation concernait un humain, et non un végétal, si une telle distinction est encore opératoire. Et si une telle prothèse bénéficierait encore de notre adoubement éthique.

Une interrogation frontale, et muette : réparer le vivant ?



On ne s’étonnera pas que la courbe, en tant qu’élément essentiel de son vocabulaire, aboutisse si fréquemment à des formes circulaires ou ovoïdes. Et que s’inscrivent ainsi dans l’espace des figures dont la charge symbolique et anthropologique est profondément ancrée dans la mémoire ancestrale.

Dans leur nécessaire rapport au lieu, les sculptures de Pablo Reinoso investissent ainsi des structures de l’imaginaire qui informent la sensibilité du spectateur, et irriguent son sentiment d’être accueilli dans un lieu singulier, marqué à la fois par un ordonnancement, une pulsion et une certaine beauté. En circonscrivant un centre, en formant ∞, symbole mathématique de l’infini, ou encore un ovale rappelant la forme de l’œuf primordial de certaines cosmogonies, ces sculptures pourraient alors faire signe, sourdement, vers un ordre encore intuitivement perçu par l’homme, une expérience du lieu où les traces, presque effacées, d’une lointaine harmonie, seraient encore sensibles. Un lieu qu’il rendrait, pour un temps, encore habitable.

takes hold of you among his spirals, as if something of the instability of movement interferes with your serenity, their fluttering presence, the intrusion of their fragile balance, whose immobility may be only a mirage, or a simple pause before the movement resumes. Until when? In this suspense, the pleasure you feel is spiced with the delicious tingle of a latent threat.



Pablo Reinoso’s works are both closed circuits and open-ended volutes, they imply a turning of the eye and a comma of the thought. Faced with them, one is forced to meditate on the flowing of measure, the diabolical side of the odd number, the suggestion of the unstable, the unpredictability of the sine wave... All while keeping a smile across one’s lips.



With no violence, insidiously, the movement that has been unleashed remains as if suspended, the curve of the scroll preserving this lopsided feeling: the lascivious arabesques, sinful arches, serpentine ways, all the malignant undulations and suspicious bulges whose diabolical nature tradition has so often condemned. Not very sure of themselves, it must be admitted... Of course, these are not monstrous or extraordinary creatures, but only ordinary objects that have gone haywire, as the saying goes. Perhaps, however, this is all the more disturbing because they belong to our usual environment, as if the closest thing to us could also become the most frightening, as if the greed to colonise space could give them a control over us that we thought we had definitively laid claim to. Could these *Breathing Sculptures*, lurking in the shadows, be some kind of hybrid being made of cloth lungs sewn together and equipped with a fan whose blasts migrate from a computer into their multiple rib cages? Does this *Augmented Tree* stem from our ability to organise exoskeletons that are then capable of bringing trees back to life—trees we had cut down before recklessly resurrecting them? More than the return of the fantastical, upon which modernity has gorged itself abundantly, Reinoso’s works here seem to invoke, in the middle of the anthropocene era, the concept of *unheimlich* to which Freud devoted a decisive article in 1919. What is generally translated as “the uncanny” refers more precisely to a familiar element that has become other and frightening. Reinoso’s works are perhaps positioned exactly at this potential tipping

point where the familiar is paradoxically reversed into the frightening. This is the space where we—arrogant, cruel and unthinking masters for so long—realise, with incredulity, that the servants we have always believed were at our beck and call are now crawling over our bodies, already infiltrating our skin, intruding into our cells, and that they are unlikely to be inclined to leniency...



Still tree, Augmented tree. What do these sculptures say about man’s ability to augment the living, or to resurrect the dead tree as a living work? Is this a criticism of technique? Or, on the contrary, a praise of its accomplishments? The ambiguity of these works perhaps holds a form of dialectic, which states that a secondary technique can reverse, or redeem, its technical consequences upon the living. Although the axe chops the tree (whose death, perhaps, symbolises human destructiveness), its steel prosthesis allows it to stand upright again: the wood is thus first transformed by the tools into a manufactured object, before becoming, through the intervention of the artist, a work that can escape the fate of industrial objects. Still the question remains unanswered: how would we look at it if the augmentation concerned not a tree, but a human, if such a distinction is still of any value? And would such a prosthesis still be granted our ethical approval?

A frontal interrogation, which is nonetheless silent: how does one repair the living?



It is not surprising that the curve, an essential element of his vocabulary, so frequently gives way to circular or ovoid forms, and that figures fraught with symbolic and anthropological meaning deeply rooted in ancestral memory are thus inscribed in space.

In their necessary relationship to place, Pablo Reinoso’s sculptures invest structures with the imaginary, to inform the viewer’s sensibility, and irrigate her feeling of being in a unique place—a place marked at the same time by order, by drive and by a certain beauty. By circumscribing a centre, and forming ∞, the mathematical symbol of infinity, or an oval reminiscent, in some cosmogonies, of the shape of the primordial egg, these sculptures may thus be a sign, albeit muffled, towards an order that we still intuitively perceive, an experience of place, where the almost erased traces of a distant harmony can still be faintly made out. A place that, for a time, may yet be inhabitable.