

A large, dark, wavy metal sculpture, possibly made of steel or aluminum, is the central focus. It has a highly reflective surface that captures the surrounding environment, showing distorted reflections of trees and sky. The sculpture is set against a dark, textured background of fine gravel or sand. The lighting is dramatic, coming from the side to emphasize the sculpture's undulating form and metallic texture.

ARTICULATIONS
ET PAYSAGES D'EAU /
ARTICULATIONS
AND PAYSAGES D'EAU

Propos recueillis par Henri-François Debailleux.

Dès l'enfance, j'ai eu une activité manuelle importante : faire des objets, dessiner, peindre. J'étais dans ce domaine plus motivé que les autres, je ne le définissais pas encore, mais je le pressentais, cela se voyait. Il était clair que j'étais attiré par les belles choses, par l'art, j'avais la chance de pouvoir aller voir des expositions de temps en temps, cela faisait partie de la culture des adultes qui m'entouraient. Ma vie a véritablement basculé, à douze ou treize ans, lors d'un voyage à Paris, suite au décès de mon grand-père français. Cet homme m'avait beaucoup marqué tout au long de ma petite enfance, je l'aimais beaucoup. Il travaillait le bois, mais en dilettante, uniquement par plaisir. Il était également violoniste. Il était dans les affaires, mais ses vraies passions étaient la musique et le travail manuel. Sa mort fut un moment difficile et c'est dans ce contexte que j'ai fait une visite au musée Rodin où j'ai été subjugué par le sculpteur, impressionné par la sensualité de l'œuvre. Pour le sculpteur en devenir que j'étais, ces œuvres furent un choc. Devant le musée, à l'intérieur d'un hall, était aussi présentée une exposition d'Henri Laurens qui m'a fasciné et notamment sa façon d'appuyer les choses, son rapport au socle, sa manière d'en mettre ou pas. Je me souviens m'être fait cette réflexion : oui, je veux être sculpteur et vivre en France. Jusque-là, j'hésitais entre la peinture, l'architecture, j'étais à un âge où tout m'intéressait, mais c'était encore flou. Lors de ce voyage, nous sommes également allés en Italie, j'y ai découvert la Renaissance, Michel-Ange, sa capacité à tout faire, et je me disais : voilà un créateur complètement transversal. De retour à Paris, j'ai eu l'opportunité de découvrir la maison de verre de Pierre Chareau qui, à son époque, a révolutionné l'architecture et le design. Je suis rentré en Argentine orphelin de mon grand-père, mais avec une vocation : je savais dorénavant dans quels territoires ma vie allait se jouer.

Dès mon retour, je me suis senti investi de ce nouveau titre qui s'était imposé à moi. La sculpture me paraissait relativement facile à aborder. Il suffisait de peu de choses, un peu de terre, du plâtre, un bout de bois, elle ne nécessitait pas dix ans d'études. Pour autant, je ne savais pas par où commencer. J'ai démarré avec de la terre glaise et j'ai rapidement compris la difficulté de la travailler : un moulage est nécessaire sinon tout disparaît, il faut la mouiller sans arrêt, etc. Et puis, j'avais envie d'un matériau plus lourd. J'ai pris du

From an interview with Henri-François Debailleux.

As a child I did a lot of manual activities—making objects, drawing, painting—I was more motivated in that area than other children. I hadn't consciously defined it yet, but I sensed it, it was obvious. I was clearly drawn to beautiful things, to art. I was lucky enough to be able to visit exhibitions now and then. It was part of the culture of the adults around me. My life was really changed by a trip to Paris when I was twelve or thirteen, following the death of my French grandfather. He had greatly influenced me throughout my early childhood and I really liked him. He worked with wood, but as a *dilettante*, just for pleasure. He was also a violinist. He was in business, but his real passions were music and manual work. His death was a painful time, and it was in that context that I visited the Musée Rodin, where I was captivated by the sculptor and impressed by the sensuality of his work. For a nascent sculptor like me those pieces were a shock. In another venue outside the museum there was an exhibition by Henri Laurens, which fascinated me, particularly his way of supporting things, his relationship with plinths, his way of using one or not. I remember thinking, yes, I want to be a sculptor and live in France. Until then I'd been hesitating between painting and architecture. I was at an age where I was interested in everything, but nothing had yet come into focus. During that trip we also went to Italy and I discovered the Renaissance, Michelangelo, a desire to do everything, and I thought, here's a totally interdisciplinary creator. Back in Paris I had the chance to see Pierre Chareau's *Maison de Verre* (House of Glass) which, in its time, had revolutionized architecture and design. I returned to Argentina having lost my grandfather, but with a vocation. I knew the domains in which my life would unfold.

On my return I at once felt impelled by this new task that had thrust itself upon me. Sculpture seemed relatively easy to tackle. Its requirements were few—a bit of clay, plaster, a piece of wood—and it did not demand ten years of study. And yet I didn't know where to start. I began with clay and quickly understood how hard it was to work with—you have to take a cast or everything disappears, you have to keep wetting it and so on. And I wanted to work with a heavier material. I turned to wood. I remembered seeing my grandfather working long before his death. Later we had

bois. Je me suis rappelé avoir vu mon grand-père le travailler. Un menuisier venait régulièrement chez ma mère, je le suivais partout, je le regardais faire les meubles, les réparations, j'utilisais ses outils. Pour l'anniversaire de mes sept ans, on m'avait offert un établi, il était dans ma chambre. L'idée de l'atelier est donc entrée très tôt dans ma tête. Avec des morceaux de bois, j'ai fait une succession d'essais en regardant ceux qui, entre-temps, étaient devenus les maîtres que j'admirais, Picasso, Brancusi, Giacometti, Moore. Je faisais de petits exercices, je tâtonnais, je prenais conscience que certains matériaux n'étaient pas pour moi, comme la céramique, les métaux. Le bois s'imposait. J'ai commencé par le corps humain, puisque mes maîtres avaient tous travaillé ce sujet. J'avais depuis longtemps une chaise articulée, une chaise de campagne argentine, à laquelle j'étais très attaché. J'aimais beaucoup la façon dont les différentes parties s'emboitaient, créaient des nœuds. Je me suis donc tout de suite intéressé au principe de l'articulation, directement lié au corps humain, comme le montrait si bien Henry Moore. Je n'envisageais pas d'en faire le sujet de ma vie, mais ce n'était pas du temps perdu, je savais que cela me servirait. J'ai réalisé ma première vraie sculpture en bois, *Tronc articulé*, en 1970 et j'ai eu un déclik. J'ai vu que le thème de l'articulation me convenait, qu'il inclut les notions de liens, les choses qu'on met ensemble, qu'on rassemble, qu'on combine. Mon père, qui était psychanalyste, venait à ce moment-là d'écrire un texte : « Rupture et ouverture ». Il parlait de structure, il évoquait Foucault. Sa démonstration et la poésie du texte m'avaient beaucoup plu et rapproché de lui.

À partir de là, mes sculptures se sont succédé et les difficultés techniques aussi. J'aimais le bois, j'apprenais tous les jours, mais il me manquait encore du métier. Je piétinais, je bouillais d'impatience. Parallèlement, je venais d'avoir mon bac et je commençais des études d'architecture.

Peu de temps après, un autre thème s'est greffé à ma recherche parce que je me demandais comment faire un paysage non figuratif en sculpture. J'ai commencé à travailler les lignes horizontales et, petit à petit, je suis arrivé aux *Paysages d'eau*, sans perdre de vue les articulations sur lesquelles je revenais régulièrement, en alternance. Lorsqu'on regarde *Paysage d'eau* (1982), en marbre noir d'Espagne, on voit qu'elle est composée de plusieurs éléments,

a carpenter who came to our house. I kept following him around, watching him making furniture and doing repairs, and I used his tools. For my seventh birthday I was even given a workbench, which was in my room. So the idea of a studio had come to me very early. With pieces of wood I made a series of test pieces looking at the artists who, in the meantime, I had come to admire—Picasso, Brancusi, Giacometti, Moore. I carried out little exercises. I was feeling my way. I realized that some materials were not for me, such as ceramics and metal. It had to be wood. I started with the human body because all my teachers had worked in that field. For a long time I had owned a jointed chair, an Argentinian country chair that I was very attached to. I really liked the way that its different parts slotted together and formed nodes. So that got me interested in the principle of articulation, directly linked to the human body, as Henry Moore so clearly showed. I wasn't intending to build my life's work around it, but it wasn't a waste of time. I knew it would be useful to me. I made my first real sculpture in wood—*Tronc articulé* (Articulated Trunk)—and that was when I understood. I saw that the theme of articulation suited me, that it included the notions of links, things that are put together, gathered and combined. At that time my father, who was a psychoanalyst, had just written *Rupture et ouverture* (Breaking and Opening), in which he spoke of structure and referred to Foucault. I very much liked his argument and the poetry of his writing and it drew us closer.

From then on my work involved a succession of sculptures and technical difficulties. I liked wood, I was always learning, but I still lacked craft. I was getting nowhere and bursting with impatience. Meanwhile I had just graduated from high school and begun studying architecture.

Shortly after that I began exploring a new theme: I was wondering how to make a non-figurative landscape in sculpture. I began working with horizontal lines and gradually arrived at the *Paysages d'eau* (Landscapes of Water), without losing sight of articulations, to which, in turn, I regularly returned. Looking at *Paysage d'eau* (1982) in black Spanish marble, you can see that it is composed of several elements, primarily for economic reasons. As I didn't have enough money to buy a large piece of marble, I was obliged to work with different pieces, which I then had to assemble, link, and articulate.

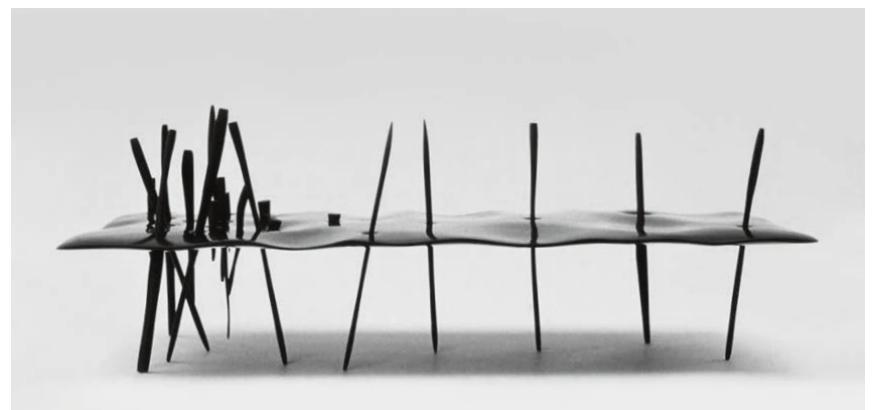


essentiellement pour une raison économique. N'ayant pas assez d'argent pour acheter une grande plaque de marbre, j'avais été obligé de composer la pièce de différents morceaux qu'il m'a ensuite fallu assembler, relier, articuler. J'avais pris l'habitude de placer deux éléments lourds à chaque extrémité de mes pièces et d'en mettre d'autres plus légers au milieu. C'était le cas avec mon *Tronc articulé*, et on retrouve le même principe, dix ans plus tard, avec cette œuvre. Ma leçon d'articulation m'a donc été utile. Je ne savais pas encore quel sculpteur je serai, mais j'avais déjà en moi des outils, des ingrédients, des pistes.

J'ai ensuite mélangé deux matériaux qui m'étaient chers, le marbre des paysages d'eau et le bois des pics qui soutiennent la plaque. Je me racontais des histoires pour contextualiser mes œuvres et là, en l'occurrence, il était question d'une saga sur la découverte de l'Amérique. Christophe Colomb est parti d'un port, le port de Pilotes, le *puerto de Palos* en espagnol, et ma sculpture évoque ces pilotis. L'idée d'aller d'un endroit à un autre, d'avoir une double nationalité, deux points d'ancre à toujours été importante pour moi. Comme si une fine pellicule séparait des univers qui en fait sont les mêmes. C'est ce qu'on voit avec *Salida de Colón del puerto de Palos*. Il y a un haut et un bas, mais si l'on renverse l'œuvre, on a la même image.

I'd got into the habit of placing two heavy elements at either end of my pieces and lighter ones in the middle. This was true of *Tronc articulé*, and you find the same principle ten years later in this piece. So what I had learned about articulation had already been useful to me. I didn't yet know what kind of sculptor I would be, but I had already acquired tools, ingredients, and directions.

I then combined two materials that I really liked—the marble of the water landscapes and the wood of poles that support the marble. To contextualize my works I would tell myself stories, and in this case it was a saga about the discovery of America. Christopher Columbus set off from Puerto de Palos—the port of staves—and my sculpture evokes those staves. The idea of going from one place to another, having dual nationality, two places where I belong has always been very important to me. It's as though there were a thin substance separating two worlds that are ultimately the same. This is what you see with *Salida de Colón del puerto de Palos* (Columbus Setting Sail from the Puerto de Palos). There is a top and a bottom, but if you turn it the other way up, the image is the same.



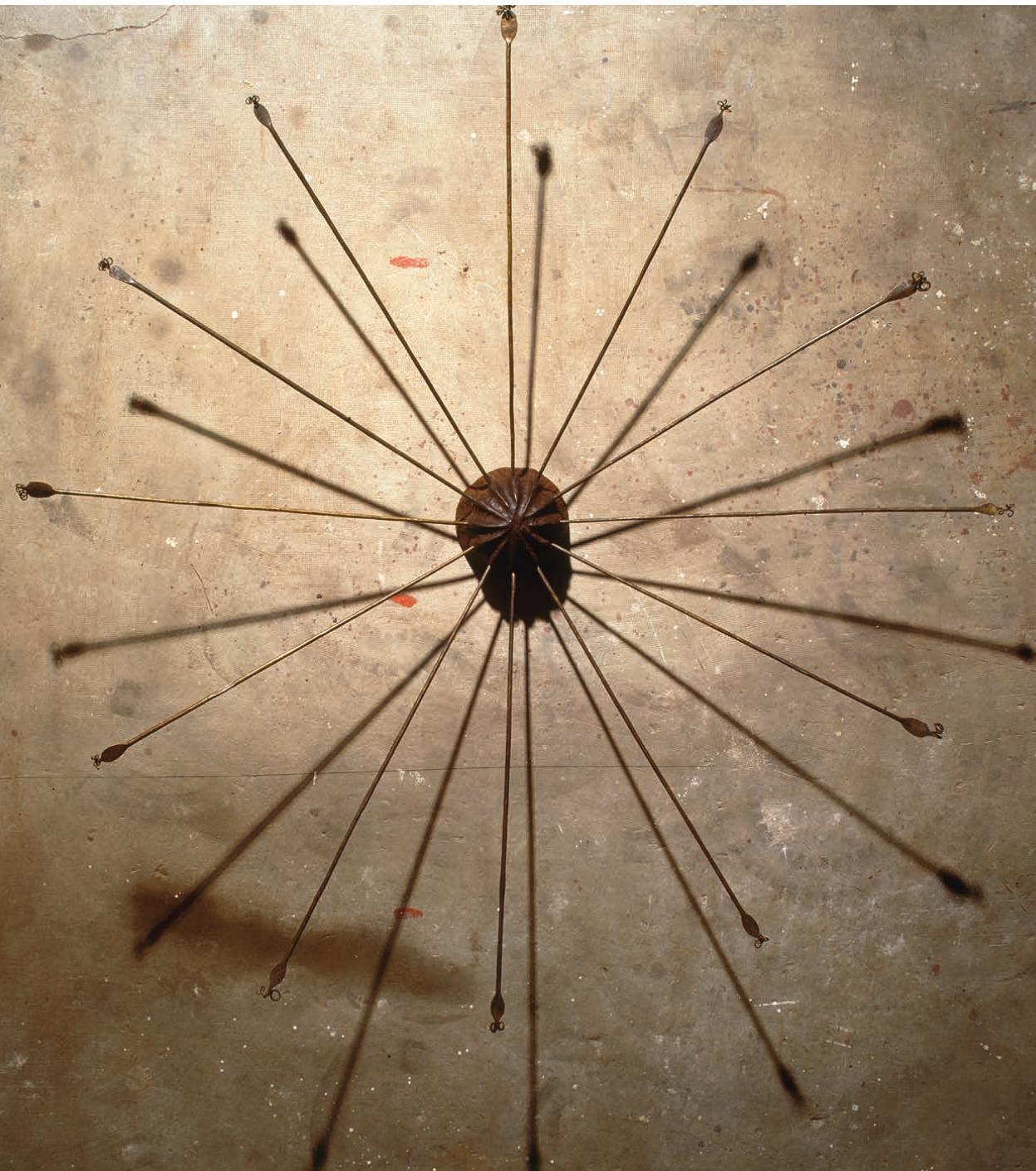
Salida de Colón del puerto de Palos, 1986, de la série *La Découverte de l'Amérique*, marbre noir de Belgique et bois, H. 40, L. 120, l. 30 cm | *Salida de Colón del puerto de Palos*, 1986, from the series *La Découverte de l'Amérique*, Belgian black marble and wood, H. 40, L. 120, l. 30 cm

J'AVAIS DEPUIS LONGTEMPS UNE CHAISE ARTICULÉE,
UNE CHAISE DE CAMPAGNE ARGENTINE, À LAQUELLE J'ÉTAIS
TRÈS ATTACHÉ. J'AIMAIS BEAUCOUP LA FAÇON DONT LES
DIFFÉRENTES PARTIES S'EMBOÎTAIENT, CRÉAIENT DES NŒUDS.
JE ME SUIS DONC TOUT DE SUITE INTÉRESSÉ AU PRINCIPE
DE L'ARTICULATION, DIRECTEMENT LIÉ AU CORPS HUMAIN ...

FOR A LONG TIME I HAD OWNED A JOINTED CHAIR,
AN ARGENTINIAN COUNTRY CHAIR THAT I WAS VERY
ATTACHED TO. I REALLY LIKED THE WAY THAT ITS DIFFERENT
PARTS SLOTTED TOGETHER AND FORMED NODES.
SO THAT GOT ME INTERESTED IN THE PRINCIPLE OF
ARTICULATION, DIRECTLY LINKED TO THE HUMAN BODY ...



LE TEMPS /
TIME



À la suite de la mort de mon père, j'ai réalisé une série de sculptures à partir d'un livre que nous aimions beaucoup tous les deux : *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes. J'ai attribué à chaque fragment une sculpture faite de morceaux d'ardoise et de bois. Elles évoquent toutes un seuil, un passage, la vie, la mort et je reprends les titres des fragments « En catimini », « Induction », « Retrouvailles », « Seul »...

Ensuite, je me suis lancé dans une autre série, *Les Passeurs de temps*, conséquence logique de l'idée du seuil. La notion de temps a toujours fait partie de mon histoire, et j'ai ressenti la nécessité de faire des objets qui mesurent le temps. Ils rappellent que de nombreuses sculptures reposent sur une double tension entre l'objet pur – la sculpture au sens large du terme – et l'objet usuel qui un jour pourrait se mettre au service du design. Le *Ramasseeur de pommes de terre* est une cuillère, les passeurs de temps intègrent des godets qui laissent passer le sable. Je n'établis ni différence, ni hiérarchie, ni tabou entre ces deux types d'objets, je les aborde avec la même liberté, la même indépendance, je me moque des catégories habituellement établies.

Avec *Le Ramasseur de pommes de terre*, on suit la trame de l'histoire de la découverte de l'Amérique. La pomme de terre vient d'Amérique. Lorsqu'elle arrive en Europe, elle fait un tabac. Elle est d'abord un parent pauvre, mais devient plus importante que l'or ou le chocolat, parce qu'elle éradique la famine. Avec mon *Ramasseeur de pommes de terre*, on imagine une immense pelle pour ramasser les pommes de terre, on entre dans l'imaginaire de *Fitzcarraldo*, le film de Werner Herzog, avec cette idée de démesure qui m'a toujours accompagné. Lorsqu'on regarde aujourd'hui mes œuvres depuis mes débuts, on s'aperçoit qu'elles sont nourries de cette idée d'excès, d'arborescence, de fantaisie, de folie. Tout ce que je fais pousse, monte, pervertit l'ordre originel et en même temps le sublime et l'incarne de manière poétique. Mes *Cadres* ne sont pas des cadres, ce sont des hors-sujets, ou hors-propos, hors-cadres, mais ce sont quand même des cadres. Mes *Outils* prolifèrent. Mes *Bancs* s'épanouissent. On retrouve à chaque fois ces mêmes aspects, ces mêmes constantes. Là, il s'agit d'une petite cuillère qui devient grande parce qu'elle ramasse une tonne de pommes de terre. L'œuvre date de 1992 : le cinq centième anniversaire de la découverte de l'Amérique.

Following the death of my father I made a series based on a book that we both loved: *Fragments d'un discours amoureux* [A Lover's Discourse: Fragments] by Roland Barthes. To each fragment I attributed a sculpture made of wood and pieces of slate. They all evoke a threshold, passing, life, and death, and I use the titles of the fragments "En catimini" (On the Quiet), "Induction," "Retrouvailles" (Reunion), and "Seul" (Alone).

After this I started another series, *Les Passeurs de temps* (Time Passers), a logical consequence of the idea of thresholds. The notion of time has always been part of my story, and I've felt a need to make objects that measure time. They remind us that many sculptures work on a tension between the pure object—sculpture in the broad sense—and ordinary objects that could one day be used in the service of design. *Ramasseeur de pommes de terre* (Potato Picker) is a spoon, the time passers use pots through which sand runs. I don't establish any difference, hierarchy, or taboo between the two kinds of object. I approach them with the same freedom and independence. I don't care about habitually established categories.

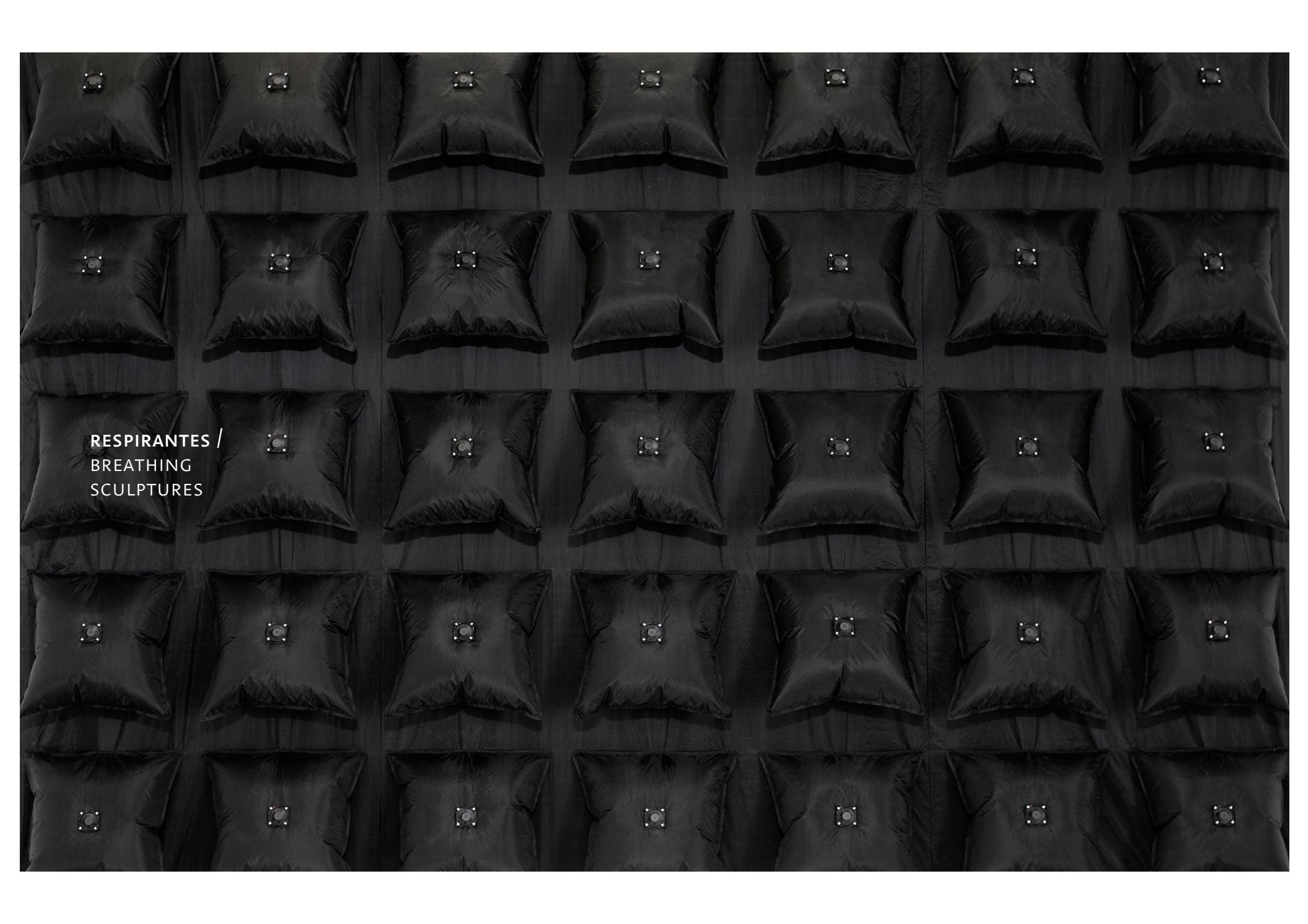
We follow the thread of the discovery of America with *Ramasseeur de pommes de terre*. The potato comes from America; it arrived in Europe and caused a sensation. It was a poor relation that became more important than gold or chocolate because it eradicates famine. With my picker we imagine a vast bucket to put the potatoes in; we enter the imaginary world of Werner Herzog's film *Fitzcarraldo*, with this idea of excess that has always been with me. Today, looking at the works from my early days, it's clear that they're informed by this idea of excess, ramification, whimsicality, and madness. Everything that I make grows, climbs, and perverts the original order, while at the same time sublimating and embodying it in a poetic way. My *Cadres* (Frames) are not frames, they are off-topic, off the point, out-of-frames but frames all the same. My "tools" proliferate. My "benches" blossom. Every time we find the same aspects, the same constants. Here you have a small spoon that becomes big because it has picked up a ton of potatoes. The work dates to 1992, the 500th anniversary of America's discovery.



LA NOTION DE TEMPS A TOUJOURS FAIT PARTIE DE MON
HISTOIRE, ET J'AI RESENTI LA NÉCESSITÉ DE FAIRE DES OBJETS
QUI MESURENT LE TEMPS.

THE NOTION OF TIME HAS ALWAYS BEEN PART OF MY STORY,
AND I'VE FELT A NEED TO MAKE OBJECTS THAT MEASURE TIME.





RESPIRANTES /
BREATHING
SCULPTURES



Vue de l'exposition « Pablo Reinoso, œuvres récentes à l'Arsenal de Soissons », 2001 / View of the exhibition *Pablo Reinoso, œuvres récentes à l'Arsenal de Soissons*, 2001

Les Respirantes sont nées à la suite d'une crise : j'avais tout juste quarante ans, je me sentais foncièrement sculpteur, j'avais fait le tour de nombreux sujets, je maîtrisais plusieurs techniques, mais certaines choses n'allait pas. J'avais, par exemple, beaucoup de difficultés avec le milieu de l'art contemporain, car mes œuvres étaient très esthétiques, ce qui à mes yeux était une qualité mais était, dans les années 1980, plutôt un défaut et un handicap. Il m'arrivait d'autre part d'avoir des difficultés pour réaliser mes œuvres : je commençais à avoir des problèmes physiques, allergies aux poussières, tendinites à répétition... Je me posais beaucoup de questions, je me demandais comment j'avais fait, avec tous ces efforts et autant de liberté personnelle, pour déboucher sur un cul-de-sac. Comme si tout ce que j'avais fait et que j'aimais encore beaucoup, s'écroulait d'un seul coup. J'ai donc décidé d'arrêter de travailler dans cette voie et de chercher une autre direction, plus légère au quotidien. M'est alors venue l'idée de travailler avec de l'air, et en même temps ont surgi plusieurs problèmes : quelle forme donner aux œuvres, comment éviter d'être confronté à un atelier, trop lourd, et comment faire pour en vivre. À défaut de pouvoir répondre à ces questions, j'ai tout de suite compris que cette nouvelle piste pouvait m'apporter beaucoup de liberté d'expression et me permettre de jouer sur un autre registre, tout en conservant les mêmes principes et concepts de base : l'articulation des éléments qui entre eux génèrent des paysages, du mouvement, des vagues, des ondes, la vie, le temps, la respiration, tout cela s'emboîtait bien.

J'ai commencé par des papiers que je remplissais d'air. Je pouvais les envoyer dégonflés par la poste et quand ils arrivaient chez le destinataire, il suffisait de les regonfler et l'œuvre était là. Le rêve, en somme. Plus de problèmes de coût de matériaux, de transport, de douane, de risques de casse. Et puis, un jour, dans une rue à côté de chez moi, j'ai découvert une usine de montgolfières. J'ai frappé, je me suis présenté au directeur, je lui ai expliqué ce que je voulais faire, que la matière qu'il travaillait m'intéressait. Il m'a tendu les clefs, m'a proposé de venir m'installer chez lui, m'a expliqué le fonctionnement de la machine à coudre. Je suis resté là une semaine et, dès la suivante, j'ai acheté ma propre machine, que j'ai installée dans mon atelier nettoyé de toute poussière, et je me suis mis aussitôt au travail.

Les Respirantes (Breathing Sculptures) were born out of a crisis. I had just turned forty, I felt a sculptor to the core, I had worked on many subjects, I was a master of many techniques, but some things didn't work. For example, I had a lot of problems with the contemporary art world because my works are highly aesthetic, which I regard as a quality but which, in the 1980s, was more of a flaw and a handicap. I was also having difficulties making work. I was starting to have physical problems— allergies to dust, repetitive strain injuries. And I was questioning myself a lot, wondering how, after so much effort and personal freedom, I had managed to find myself at a dead end. It was as though everything I had done and still really liked had suddenly collapsed. So I decided to stop going down that path and to look in another direction that wasn't such heavy work day to day. I had the idea of working with air and at the same time I was facing several problems: what form should the works take, the need to avoid heavy work and studio costs and how to make a living. In the absence of answers, I at once understood that this new direction could bring me great expressive freedom and enable me to work in a different register while preserving the same principles and fundamental concepts—articulating elements that between them generate landscapes, movement, waves, life, time, breathing—it all slotted together very well.

I started out with paper works that I filled with air. I could deflate them, put them in the post, and when they arrived the receiver had only to re-inflate them and there was the work. In other words, a dream! No more problems with the cost of materials, transport, and customs, no more risk of breakages. Then one day, in a street near my home, I discovered a hot air balloon factory. I knocked and introduced myself to the man in charge. I explained what I wanted to do, that I was interested in the material he worked with. He handed me the keys and suggested I came there to work. He showed me how to use the sewing machine. I spent a whole week there and the following week I bought my own machine and set it up in my studio. I cleaned up all the dust and set to work at once.

The new material brought me a great deal. The works soon began to travel, and so did I. They attracted attention of a kind that had never previously been paid to my work and which, this time, went



Travail sur les œuvres respirantes, 1998 / Working on the breathing sculptures, 1998

Ce nouveau matériau m'a beaucoup apporté. Les œuvres ont très rapidement commencé à voyager et moi aussi. Elles ont attiré un regard qui n'avait pas encore été porté sur mon travail et qui échappait cette fois à la vision esthétique. Il faut se replacer dans le contexte de l'époque. La Trans-avant-garde, avec ses tendances expressionnistes, était encore très présente et le courant minimal était passé, alors que pour moi il était essentiel : je ne pose pas la structure d'une pièce sans avoir le minimalisme en tête, même si cela ne se voit pas forcément. Tout de suite, des nouveaux circuits et des musées se sont ouverts. Le directeur du musée d'Art contemporain de Salvador de Bahia au Brésil m'a proposé de faire

beyond aesthetic interest. We have to think back to the context of the time, the Transavanguardia with its expressionist tendencies was still a real presence and the minimalist current was a thing of the past, whereas for me it was crucial. I always create the structure of a piece with minimalism in mind, even if it's not necessarily apparent. New circuits opened up and new museums opened their doors. The director of the Bahia Museum of Modern Art in Brazil offered me an exhibition. When I went there I discovered that it was the place where slaves from Gorée in Senegal had been bought and sold. A chapel built there was the birthplace of *candomblé* through religious syncretism with Catholicism. I took up this theme, with

une exposition. En découvrant le lieu, j'ai appris que c'était là qu'arrivaient et étaient vendus les esclaves en provenance de l'île de Gorée au Sénégal. Une chapelle avait été construite à l'endroit où le syncrétisme religieux entre *candomblé* et catholicisme était né. Je me suis lancé sur ce thème, avec une grande interrogation : est-ce que je pouvais utiliser ma toile de parachute pour incarner une notion aussi forte que le syncrétisme. Est-ce que je pouvais avec l'air, avec la respiration aborder ce sujet-là ? C'était un beau défi et cela a fonctionné.

J'ai dès lors voulu ramener tous les bagages du sculpteur dans cette nouvelle pratique et même y traiter des thèmes *a priori* inabordables de cette manière, comme celui de la parole. J'ai eu envie de sculpter une matière qui n'est pas sculptable : l'air, et d'évoquer à travers ce nouveau matériau la parole, qui est importante pour moi, étant issu d'un milieu psychanalytique. C'est ainsi qu'est né *Le Cabinet du Dr Lacan*.

Tout le travail des *Respirantes*, en dehors de la période brésilienne, est dominé par le monochrome, qui en est l'essence même, et dont j'aime l'aspect simple, minimalistement. L'espace occupé est celui du tableau, ce à quoi j'accorde beaucoup d'importance, car en tant que sculpteur j'étais lassé de la place qu'on donne à la sculpture dans l'espace collectif. Dans une foire, par exemple, le sculpteur est mis au milieu du stand pour ne pas déranger le peintre, donc occuper le mur était pour moi une nécessité pour avoir la paix. Maintenant que l'on connaît mieux mon travail et que l'on sait quelle importance j'accorde au lieu, comment je le prends, comment je m'appuie sur lui, comment je le respecte, comment je le bouleverse, le problème ne se pose plus ; ou moins. À l'époque, le fait qu'on me laisse tranquille et que je sois libre de contrôler ma place a constitué un immense changement.

Les Respirantes m'ont donné un souffle, c'est le cas de le dire. J'avais saturé les voies que j'avais empruntées, ce projet m'a ouvert de nouveaux champs. Par la suite, j'ai conjugué mes préoccupations antérieures avec l'apport des *Respirantes*. Elles ont démarré en 1995 et j'en ai réalisé jusqu'en 2002-2003. Aujourd'hui, je n'en produis plus, mais si j'en ai envie ou besoin d'en faire, j'en referai. Ce n'est pas définitivement terminé.

a big question: could I use my parachute silk to embody a notion as strong as syncretism? Could I take on that subject using air and breath? It was a wonderful challenge, and it worked.

So then I tried to gather all the baggage of the sculptor into this new practice, and use it to work on themes that seemed inaccessible at first sight, such as speech. I wanted to make sculpture from a material that isn't sculptable—air—and, through this new material, to evoke speech, which is important for me with my psychoanalytic background. This was the origin of *Le Cabinet du Dr Lacan* (Dr. Lacan's Consulting Room).

Aside from the work in Brazil, the entire period of the *Breathing Sculptures* was dominated by monochrome, which is quintessential to them and which I like for its simplicity—it's minimalism, in fact. The space the sculptures occupy is that of a painting, something very important to me, because as a sculptor I was tired of the place given to sculpture in public spaces. For example, at an art fair the sculptor is placed in the middle of the stand so as not to disturb the painter. So I needed to occupy the wall for my own peace of mind. Now that my work is better known, along with the importance I give to places, how I apprehend them and base my work on them, how I respect and disrupt them, the problem no longer arises, or not so much. At that time the fact of being left in peace and free to control my space was a huge change.

The *Breathing Sculptures* literally gave me my breath back. I'd saturated the paths I had taken before and they opened up new areas to me. Later I combined my previous preoccupations with all that the *Breathing Sculptures* had brought me. They began in 1995 and I went on making them until 2002–2003. I no longer make them now, but if I felt like it or needed to, I would. I'm not completely done with them.

J'AI TOUT DE SUITE COMPRIS QUE CETTE NOUVELLE PISTE
POUVAIT M'APPORTER BEAUCOUP DE LIBERTÉ D'EXPRESSION
ET ME PERMETTRE DE JOUER SUR UN AUTRE REGISTRE,
TOUT EN CONSERVANT LES MÊMES PRINCIPES ET CONCEPTS
DE BASE : L'ARTICULATION DES ÉLÉMENTS QUI ENTRE
EUX GÉNÈRENT DES PAYSAGES, DU MOUVEMENT, DES VAGUES,
DES ONDES, LA VIE, LE TEMPS, LA RESPIRATION, TOUT CELA
S'EMBOÎTAIT BIEN.

I AT ONCE UNDERSTOOD THAT THIS NEW DIRECTION COULD
BRING ME GREAT EXPRESSIVE FREEDOM AND ENABLE ME TO
WORK IN A DIFFERENT REGISTER WHILE PRESERVING THE SAME
PRINCIPLES AND FUNDAMENTAL CONCEPTS—ARTICULATING
ELEMENTS THAT BETWEEN THEM GENERATE LANDSCAPES,
MOVEMENT, WAVES, LIFE, TIME, BREATHING—IT ALL SLOTTED
TOGETHER VERY WELL.



RENVERSEMENTS /
OVERTURNING



Après *Les Respirantes*, je me suis lancé dans une installation sophistiquée, *Les Ménines, exercice horizontal*. L'idée était de prendre le tableau de Vélasquez et de l'emmener dans le territoire des *Respirantes*. J'ai ensuite développé mon travail grâce au principe des cristaux liquides qui occultent, puis laissent voir, occultent à nouveau et ainsi de suite, ainsi qu'à celui des bouleversements et de la mise sens dessus dessous de l'espace. C'est l'époque où mon autre vie, celle de designer, s'est développée et m'a donné une certaine liberté financière. J'étais moins dépendant de la vente de sculptures pour vivre, ce qui était plus confortable puisque *Les Respirantes* étaient invendables. Seules quelques-unes ont été acquises. Et là, comme dans la vie, une œuvre, *Ashes to Ashes*, va constituer un tournant essentiel, un moment de bascule, et même plus encore, des bascules en cascade. Dans cette œuvre, le parquet d'une maison fait une rotation pour grimper au mur et du mur dégringoler pour s'enfoncer dans le sol et disparaître. Ce sont les 360° d'une vie, le temps, toujours. Il s'agissait de ma première véritable installation. Avec une nouvelle donne : ce n'était pas moi qui exécutais l'œuvre, mais une équipe mise à disposition par le musée. C'était en Espagne et, pour des raisons d'assurance, j'étais obligé de rester en dehors de sa construction. Pris de vertige, d'angoisse, j'étais déstabilisé, trahi par moi-même : si je ne pouvais pas me servir de mes mains, alors pourquoi être sculpteur ? Parallèlement, j'ai pris conscience de la dynamique et de la force engendrée, j'ai constaté là tout l'intérêt d'être aidé et surtout l'indéniable réussite finale : l'œuvre terminée correspondait exactement à ce que j'avais en tête, à ce que j'avais dessiné. Je suis seulement intervenu sur un détail, où tout devait se jouer... où se déjouer. J'ai réalisé à quel point, dans l'élaboration d'une œuvre, certains endroits sont chargés d'une tension très particulière, raison pour laquelle il faut être extrêmement vigilant. Telle une claque, j'ai reçu là une belle leçon.

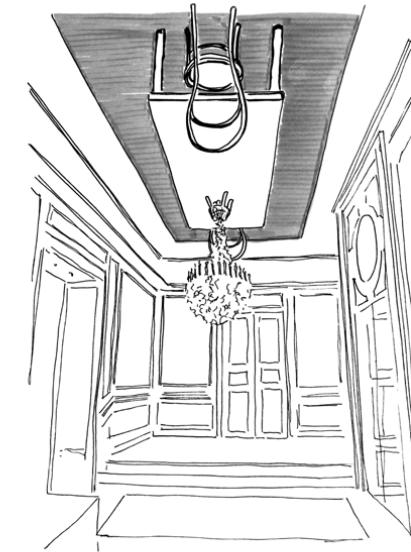
Sur un autre plan, les bris du bois ont fait remonter en moi des sentiments profondément enfouis, de lointains souvenirs d'enfance, avec l'image de parquets cassés, éclatés. *Ashes to Ashes* m'a également fait comprendre qu'en cassant quelque chose je pouvais construire une image. Détruire pour faire. En général, je n'aime pas casser, je préfère fabriquer. Là, c'était une vraie fracture, au sens propre du terme, qui me rappelait une nouvelle fois le texte de mon père « Rupture et ouverture ».

After the *Breathing Sculptures* I embarked on a sophisticated installation, *Les Ménines, exercice horizontal* (*Las Meninas, Horizontal Exercise*). The idea was to take the painting by Velázquez into the territory of the *Breathing Sculptures*. I then developed my work using the principle of liquid crystals that conceal, then reveal, then conceal again and so on, as happens when a space is disrupted and turned upside-down. At this time my other life as a designer was developing and giving me a degree of financial freedom. I became less dependent on selling sculptures to make a living, which was more comfortable because the *Breathing Sculptures* were unsellable. Only a few were ever bought. And here, for both my life and work, *Ashes to Ashes* was a crucial turning point, a tipping point—a cascade of tipping points in fact. In this work the wooden floor of a house rotates to climb the wall, then tumbles down from the wall back into the floor, then sets off again. The 360° of a life: time, always time. This was my first real installation, done in a new way. It wasn't me who executed the work, it was installed by a team from the museum. It was in Spain and I couldn't work on the construction for insurance reasons. My head was spinning. I was full of anxiety. I felt undermined and betrayed by myself. If I couldn't use my own hands why was I a sculptor? At the same time I was aware of the dynamism and strength that—as I saw at the time—were engendered by the positive aspects of being assisted, and most importantly the undeniably successful final result. The finished work corresponded precisely to what I had in mind, to what I had drawn. I changed only one detail that was key to the functioning—or frustration—of the whole. I realized the extent to which there are very particular points of tension in the creation of a work, which you have to watch out for extremely carefully. It was a real lesson for me, like a slap.

At another level when the wood broke it dug up feelings that had been deeply buried within me, distant memories from childhood with the image of broken, shattered wooden floors. *Ashes to Ashes* also taught me that by breaking something I could construct an image. Destroying in order to make. In general, I don't like breaking things, I prefer to make them. This was a real break, in the proper sense of the word, which once again recalled the piece my father wrote: *Rupture et ouverture*.

Cette installation a été une révélation. Elle m'a fait prendre conscience que j'étais capable de maîtriser un espace et que je pouvais aussi renouveler l'expérience. Elle m'a ouvert une voie. J'ai d'ailleurs rapidement recommandé avec *À table*, ou, en espagnol, *A la mesa*. En entrant dans la galerie, on voyait une table avec des chaises et, au second plan, un vaisselier. Tout paraissait normal, mais en se décalant un peu, on découvrait qu'en réalité tout était bancal. Quand on approchait encore plus près, on s'apercevait que le trompe-l'œil initial s'effritait et que tout était abîmé. Vu de derrière, la destruction était totale. En même temps, les lattes de bois représentaient vie dans un esprit assez proche de celui de mes paysages, comme si je pouvais aborder à nouveau ce thème avec du bois. Cela a été une leçon pour la suite, un vrai fil conducteur, je n'ai cessé de me servir de ce que j'ai découvert à cette occasion, ne serait-ce qu'avec les bancs-spaghetti.

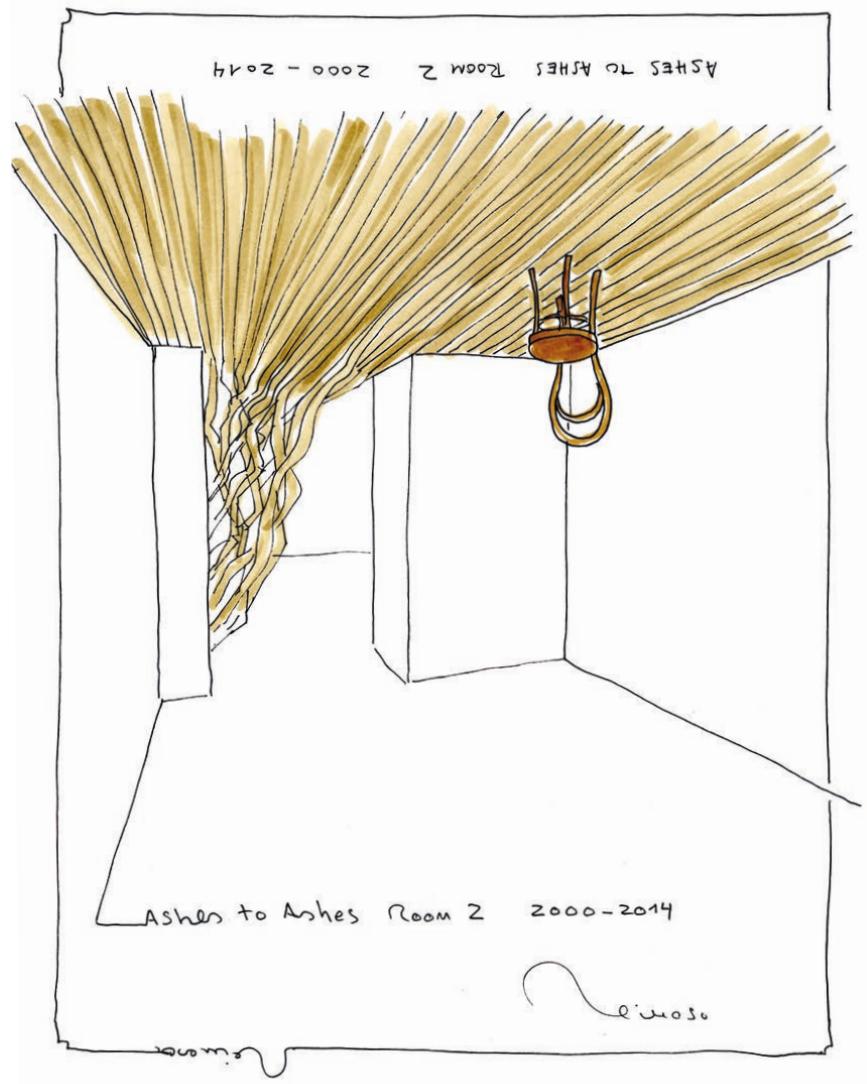
That installation was a revelation. It made me realize that I could control a space and that I could work in that discipline. It opened a path up to me. I quickly made another installation, *A la mesa* (At the table). On entering the gallery visitors saw a table with chairs and, behind them, a sideboard to hold cutlery. It all seemed normal, but if you stepped a little to one side, you saw that in fact it was all out of kilter. When you went closer the initial trompe l'oeil stopped working and you saw that everything was trashed. Seen from behind, it was total destruction. At the same time the wooden slats came to life in a similar spirit to my landscapes, as though I could return to that theme in wood. This was a lesson for later work, a real guiding thread. I have constantly used what I learned on that occasion, if only with the spaghetti benches.



Maison de l'Amérique latine, 2014

ET LÀ, COMME DANS LA VIE, UNE ŒUVRE,
ASHES TO ASHES, VA CONSTITUER UN TOURNANT ESSENTIEL,
UN MOMENT DE BASCULE, ET MÊME PLUS ENCORE,
DES BASCULES EN CASCADE.

AND HERE, FOR BOTH MY LIFE AND WORK,
ASHES TO ASHES WAS A CRUCIAL TURNING POINT,
A TIPPING POINT— A CASCADE OF TIPPING POINTS IN FACT.





THONET /
THONET

Quand je suis arrivé dans le monde Thonet, je ne travaillais déjà plus seul, mais avec des artisans, des ébénistes et, de plus, je partais d'un objet déjà créé. J'achetais des chaises, je les métamorphosais, j'utilisais les morceaux de l'une pour en travailler une autre ou je fabriquais carrément des morceaux qui n'existaient pas et que j'ajoutais. Je faisais entrer l'objet chaise dans mon vocabulaire, même s'il était déjà présent dès mes débuts avec le tronc articulé. Je pouvais intégrer un objet fétiche pour moi, que j'ai toujours collectionné. Je faisais coup double : continuer à accumuler des chaises, sans aucun complexe, puisque maintenant je les intégrais à mes œuvres. Tout se justifiait. Le résultat était immédiat : l'amour que j'ai toujours eu pour le bois était intact, nos retrouvailles étaient parfaites, je me retrouvais sculpteur comme si rien ne s'était passé, même si dorénavant je travaillais en équipe, en déléguant mes créations. Je me suis trouvé devant de nouvelles perspectives. Et comme pour *Les Respirantes*, mes chaises ont tout de suite été un succès. *Les Respirantes* m'avaient ouvert les portes des musées et un circuit international jusqu'alors fermé pour moi. Les Thonet vont créer un impact simultanément dans le milieu du design et de l'art contemporain.

J'ai rapidement appliqué la méthode Thonet à ma propre démarche. En effet, Thonet a créé avec du bois courbé un langage qui s'est matérialisé par une chaise, puis une deuxième, une troisième, etc. Simplement, en courbant et en faisant des assemblages, Thonet a, en peu de temps, une quarantaine d'années, proposé un catalogue de plus de 2 500 produits. Un objet est iconique : la chaise 14, puis viennent à sa suite un porte-manteaux, un berceau, un fauteuil, une chaise longue, une table... L'objet Thonet a une formidable capacité de reproduction, d'exubérance, d'arborescence, d'expansion, des mots qui m'importent, qui me suivent depuis toujours et qui correspondent à cette espèce d'exagération qui me caractérise. J'ai donc décidé de faire mon propre catalogue sous la forme d'une déclinaison de différentes disciplines : la vidéo, avec la danseuse Blanca Li que j'ai mise en scène en essayant de redonner aux chaises l'utilité que je leur avais enlevée; la gastronomie, avec les prêts-à-manger, c'est-à-dire des chaises sur lesquelles j'ai appliqué de la pâte à gressins, que l'on peut passer au four pour les manger; la mode, avec les prêts-à-Thonet pour s'habiller; puis les instruments de musique, dont j'ai fait toute une série. Ils seront utilisés par le

So by the time I entered the Thonet world I was no longer working alone, but with artisans, cabinetmakers, and I was starting from an object that had already been designed. I bought chairs. I transformed them. I used pieces of one to work on another, or I made elements that weren't there before and added them. I made the chair part of my vocabulary, even if it was already present in my early work with the articulated trunk. I could take and integrate one of my favorite objects, which I'd always collected. I could kill two birds with one stone and go on accumulating chairs, quite happily, since now I was putting them in my works. There was always a justification. The result was immediate. The love I'd always felt for wood was still intact. It was a perfect reunion. I found I was a sculptor again as though nothing had happened, even if I was now working with a team, delegating my creations. I saw new vistas open up and, like the *Breathing Sculptures*, my chairs were an overnight success. The *Breathing Sculptures* gave me access to the museums and an international circuit that was closed before. The Thonets made a simultaneous impact on the worlds of design and contemporary art.

groupe argentin Les Luthiers, qui font de la musique comique à partir d'instruments farfelus. Je déploie donc Thonet dans une gamme horizontale. À mon grand étonnement, ce développement du thème m'a apporté quelque chose qui n'existe pas jusque-là dans mon travail et que j'espérais ne plus perdre de vue : l'humour. J'avais déjà joué avec lui dans le domaine du design, mais je n'avais pas imaginé pouvoir aussi composer avec lui en art. Alors que j'ai toujours été plus marqué par des artistes comme Vélasquez, Le Greco, Goya, Picasso même, pour ne citer que quelques Espagnols, et d'autre part par des minimalistes, me reviennent alors en mémoire des œuvres de Claes Oldenburg ou Calder qui, lorsqu'on les découvre, nous font si joliment sourire.

I quickly applied the Thonet method to my own work. Thonet bent wood into curves to create a language manifested in a chair, then in a second chair, then a third, and so on. Simply by curving and assembling, in a short time, around forty years, they created a catalogue of over 2,500 products. There was an iconic object, chair 14, followed by a coat stand, a cradle, an armchair, a chaise lounge, a table, and so on. Thonet objects have an amazing propensity for reproduction, exuberance, ramification, expansion—all words that are important to me, that have always followed me and reflect the form of exaggeration that characterizes my work. So I decided to make my own catalogue in the form of a set of different disciplines: video with the dancer Blanca Li, through whom I tried to give the chairs back the utility that I took from them; gastronomy with the ready meals, which are chairs I covered with grissini dough that was then baked and could be eaten; fashion with the prêt-à-Thonet pieces that can be worn; and musical instruments, of which I made a whole series. They would be used by the Argentinian group Les Luthiers, who play humorous music on fantastical instruments. So I used Thonet in a horizontal range of disciplines. To my great surprise, this development of the Thonet theme brought me something that was not present in my work until then, and that I hope not to lose: humor. I had already played with it in the field of design, but had never for a second imagined working with it in art. While I have always been most influenced by artists like Velázquez, El Greco, Goya, even Picasso, to mention only a few Spanish painters, and also by some minimalists, I now remember works by Claes Oldenburg and Calder that really make us smile when we look at them.



Travail sur les Thonet, atelier Malakoff, France, 2008 / Working on the Thonets, Malakoff studio, France, 2008

À MON GRAND ÉTONNEMENT, CE DÉVELOPPEMENT
DU THÈME THONET M'A APPORTÉ QUELQUE CHOSE
QUI N'EXISTAIT PAS JUSQUE-LÀ DANS MON TRAVAIL
ET QUE J'ESPÈRE NE PLUS PERDRE DE VUE : L'HUMOUR.

TO MY GREAT SURPRISE, THIS DEVELOPMENT
OF THE THONET THEME BROUGHT ME SOMETHING
THAT WAS NOT PRESENT IN MY WORK UNTIL THEN,
AND THAT I HOPE NOT TO LOSE: HUMOR.



SPAGHETTI /
SPAGHETTI





Je suis arrivé aux bancs-spaghetti parce que j'étais à saturation avec l'objet Thonet. Je craignais qu'il me conditionne, qu'il ne me restreigne à ses limites esthétiques. Je pouvais continuer à en faire, mais au risque qu'on me réduise à cela. Je commençais d'ailleurs à recevoir des mails ou des coups de téléphone de gens qui me proposaient des meubles à vendre parce qu'ils voyaient que je pouvais les réutiliser. J'ai compris qu'il y avait une erreur de perception et j'ai décidé que le prochain objet serait une assise mais anonyme, elle ne se référerait à aucun designer précis. Il était hors de question que j'enchaîne avec Eames, Nelson... cela n'aurait eu aucun sens. Car si j'avais choisi Thonet, c'était pour une raison très précise : la chaise Thonet est un objet iconique, elle est le premier objet de design de l'humanité. En cherchant un autre objet, je me suis tourné vers le banc. Et comme je le voulais anonyme, j'ai pensé au banc public, en imaginant tout de suite les déclinaisons et les exagérations possibles. C'est ainsi que sont nés les bancs-spaghetti. Pourquoi cette appellation, dont je ne suis pas sûr qu'elle soit définitive ? Parce qu'un jour j'étais dans l'atelier avec de nombreuses branches de bois courbées, sculptées, entremêlées sur le sol. Il fallait les ramasser, les remonter et j'ai eu l'impression qu'une casserole de spaghetti était tombée par terre, qu'il y en avait partout autour de moi. J'ai alors eu l'idée du titre : les bancs-spaghetti. J'ai fait une première exposition que je pensais intituler «Bench Wall», parce que les ramifications du banc montaient sur le mur. Au lieu de cela, j'ai parlé de banc-spaghetti. L'œuvre est apparue sur Internet et s'est immédiatement propagée. Au point qu'un an plus tard, en tapant le mot spaghetti sur Internet, mon banc apparaissait en première page. J'ai continué dans ce registre. L'avantage de cet objet – par ailleurs très difficile à sculpter –, c'est son pouvoir poétique qui ne laisse personne indifférent, surtout pas les enfants, dont le regard ouvert m'importe beaucoup. Pour la première fois dans mon œuvre, j'ai touché à quelque chose d'universel, de profond et de commun.

À la différence de la chaise, je suis confronté avec le banc à un parallélépipède géométrique qui me sert de structure de base. Cela me rappelle mes premières œuvres, et notamment les paysages d'eau qui eux aussi étaient d'abord rectangulaires. Le banc-spaghetti m'a donné une grande liberté, avec lui, je peux tourner dans tous les sens : grâce à lui, il m'est possible d'aborder beaucoup d'espaces difficiles.

I came to the spaghetti benches because I had reached my limit with Thonet objects. I was afraid of being conditioned by them and confined by their aesthetic limitations. I could have gone on making them, but at the risk of being reduced to that work. I also began receiving emails and calls from people offering me items of furniture for sale because they saw I could reuse them. I realized that there was an error of perception and decided that the next object would be a seat, but anonymous. It wouldn't refer to any particular designer. It was out of the question for me to move on to Eames, Nelson, or whoever. That would have made no sense. I'd chosen Thonet for a precise reason: the Thonet chair is an iconic object, it is humanity's primary design object. In search of another object, I turned to benches. And as I wanted them to be anonymous, I thought of public benches, immediately imagining the potential variations and exaggerations. And so the spaghetti benches were born. Why do they have that title, which I'm not sure is definitive? Because one day I was in the studio with a lot of branches that were curved, sculpted, all tangled on the floor. They had to be gathered and set upright, and to me it was as though someone had dropped a bowl of spaghetti; they were all around me. So I had the idea for the title: spaghetti benches. I had the first exhibition that I'd thought of calling *Bench Wall* because the ramifications of the bench climbed up the wall. Instead of that I talked about a spaghetti bench. The work appeared on the Internet and immediately got many hits, to the point where a year later, if you did a search with the word "spaghetti," my bench came up on the first page. I continued along the same lines. The advantage of this object—though it's very hard to sculpt—is that its poetic power touches everyone and particularly children, who are very important to me because they always look at things in a very open way. For the first time in my work I had touched something universal, profound, and shared.

Unlike the chair, with the bench I was dealing with a geometrical parallelepiped that provided the initial structure. It reminds me of my early works and particularly the water landscapes, which also started off as a rectangle. From this point of view the spaghetti bench gave me a lot of freedom. It allowed me to turn in all directions, so it enabled me to work with a lot of difficult spaces.

EN CHERCHANT UN OBJET, JE ME SUIS TOURNÉ VERS
LE BANC. ET COMME JE LE VOULAISS ANONYME, J'AI PENSÉ
AU BANC PUBLIC, EN IMAGINANT TOUT DE SUITE
LES DÉCLINAISONS ET LES EXAGÉRATIONS POSSIBLES.

IN SEARCH OF ANOTHER OBJECT, I TURNED TO BENCHES.
AND AS I WANTED THEM TO BE ANONYMOUS,
I THOUGHT OF PUBLIC BENCHES, IMMEDIATELY IMAGINING
THE POTENTIAL VARIATIONS AND EXAGGERATIONS.



LES OUTILS /
TOOLS



Les outils s'inscrivent dans cette période où j'ai fait croître les œuvres, où je les ai déployées, pour qu'elles puissent conquérir un espace, le maîtriser, s'y infiltrer. La façon dont j'aborde cette série n'est pas très différente de ce que j'ai fait avec les chaises, qui sont également des outils – une chaise est un outil pour s'asseoir. Comme je suis entouré d'outils au quotidien et que je les adore, j'ai eu envie de les faire proliférer à leur tour. Mais comme les outils que j'ai sous les yeux sont là pour être utilisés, je me suis tournée vers ceux de l'agriculture que je ne pratique pas. Transformer une pelle ne m'angoisse pas mais une gouge, l'outil du sculpteur sur bois par excellence, me paraît un sacrilège.

L'outil m'a permis de faire des gammes, il m'a servi à réviser ma grammaire. Je me donne comme cela des exercices en sculpture, j'y tiens. Il me faut apprivoiser une nouvelle piste pendant un petit moment, je cherche et je vois ce que cela donne. Je sais que je suis en terrain connu, dans mon langage, mais avec certaines inconnues : un banc qui s'étire n'a rien à voir avec un outil qui se complique ou s'enracine. Les outils m'ouvrent à d'autres champs métaphoriques. Grâce à eux, j'ai pu glisser vers les cadres.



Atelier Malakoff, France, 2016 / Malakoff studio, France, 2016

Tools belong to the period where I'm making works grow, expanding them, where they're able to conquer a space, invade and infiltrate it. My approach to this series wasn't much different from what I did with the chairs, which are also tools—a chair is a tool for sitting on. As I'm surrounded by tools in my everyday life and I love them, I wanted to make them proliferate, too. But as the tools I have around me are there to be used, I turned to tools in agriculture, which I'm not involved with. I have no qualms about transforming a bucket, but to do that to a gouge, the quintessential tool of the sculptor in wood, would seem a sacrilege to me.

Tools enable me to practice my scales. I use them to revise my grammar. That way I give myself exercises in sculpture, which is important to me. I had to spend time taming this new path, experimenting and seeing what came of it. I knew I was on uncharted ground, in my language, but with some unknowns. A stretched bench has nothing in common with a tool that becomes more complicated or takes root. Tools opened up new metaphorical fields for me, and through them I was able to slide towards frames.



Looping Stairs (détail), 2016, bois, H. 157, L. 215, l. 155 cm / *Looping Stairs* (detail), 2016, wood, H. 157, L. 215, W. 155 cm >

LES CADRES /
FRAMES





En travaillant sur *Les Ménines*, j'avais beaucoup réfléchi au cadrage. De même, à différentes époques de ma vie, j'avais pratiqué la photographie où le cadrage est essentiel. Enfin, en réalisant des œuvres en extérieur, j'avais été obligé de me pencher sur cette question : une œuvre travaille toujours avec le cadre, elle cadre l'endroit. M'est alors venue l'envie de faire délier un cadre, de le faire sortir de son cadre, de le faire se rebeller, comme tous les objets que j'ai réalisés. Les cadres sont une bataille pour conquérir l'espace de la peinture, avec tout le respect et l'amour que j'ai pour cette discipline. Avec cette nouvelle série, je me suis exercé au métier des peintres : avoir un cadre. Mais lorsqu'eux mettent un coup de pinceau, je mets un coup de burin. Mon *Laocoonte* reprend le même format que l'œuvre du Greco accrochée au Washington DC Museum, mais je l'ai mise à la verticale. J'ai une nouvelle fois opéré un renversement à 90°. Ensuite, je me suis concentré sur le détail où les personnages centraux sont étranglés par le serpent que j'ai transposé avec la construction du cadre, mes sections de bancs-spaghetti et l'arrondi des chaises Thonet. J'ai relié là deux séries. Pour *Les Trois Grâces*, j'ai réalisé trois tableaux. Habituellement, elles sont représentées en sculpture. Je les ai mises en relief, mais en cadre, tout en gardant l'idée de la danse, de la volupté, de la beauté. J'ai besoin d'une structure géométrique à partir de laquelle je développe mon idée, j'ai besoin de la rigueur d'un prisme, d'une poutre, d'un rectangle ou d'un morceau de pierre. Dans les interventions *in situ*, l'espace urbain, un bâtiment ou un appartement, le contexte me donne le cadre que je vais défier, délier, augmenter ou enlever, de toute façon modifier et faire évoluer. Il est arrivé la même chose à la série des outils prenant une liberté qu'ils n'ont pas habituellement. Comme je l'ai dit précédemment, mes cadres me permettent de décadrer et recadrer l'image, de composer et décomposer. Mes cadres ne sont pas des cadres, ils sont des hors-sujets, ou hors-propos. Des hors-cadres, tout en gardant l'aspect de cadres. Des sorties de route.

When I was working on *Les Ménines* I thought a lot about frames. Similarly, at different times in my life I had done some photography, where frames are essential, and making works outdoors, it was an issue I had to think about. A piece always involves a frame, it gives the place a frame. So then I wanted to make frames go crazy, to take them out of their framework, to make them rebel, like all the objects I make. The frames are a fight to conquer the space of painting, with all the respect and love I have for that discipline. With this new series I'm doing what painters do: having a frame. But where they use a brush, I use a chisel. My *Laocoonte* (*Laocoön*) adopts the same format as the painting by El Greco in the Washington, DC Museum, but I placed it in the vertical. Once again, I turned it over 90°. Then I concentrated on the detail where the central figures are strangled by the snake, which I transposed into the construction of the frame, my sections of spaghetti benches and the roundness of Thonet chairs. Here I'm connecting two series. For *Les Trois Grâces* (*The Three Graces*), I made three paintings. Usually they are represented in sculpture. I put them in relief, but in a frame, while retaining the idea of dance, sensuality, beauty. I need a geometrical structure as a basis for developing my idea. I need the rigor of a prism, a beam, a rectangle, or a piece of stone. For the works *in situ*, the context of the urban space, a building or an apartment gives me the frame. It is the frame that I then defy, undo, enhance, or remove—at any rate modify and develop. The same thing happens with the series of tools taking on a freedom that they don't usually have. As I said before, my frames are not frames, they are off-topic, out of place. They are out of frame, while still looking like frames. Exits on the road.

MES CADRES NE SONT PAS DES CADRES, ILS SONT DES
HORS-SUJETS, OU HORS-PROPOS. DES HORS-CADRES, TOUT
EN GARDANT L'ASPECT DE CADRES. DES SORTIES DE ROUTE.

FRAMES ARE NOT FRAMES, THEY ARE OFF-TOPIC, OUT
OF PLACE. THEY ARE OUT OF FRAME, WHILE STILL LOOKING
LIKE FRAMES. EXITS ON THE ROAD.



GARABATOS /
GARABATOS





Les *Garabatos* sont nés de la nécessité que je ressentais de trouver dans un langage en métal le même esprit que dans les Bancs en bois. En effet, les œuvres en bois ne peuvent pas être installées à l'extérieur, comme le souhaitent de plus en plus de collectionneurs et, d'autre part, comme tout sculpteur, j'éprouvais le désir d'aller vers l'espace extérieur. Dans un premier temps, j'ai trouvé la transcription littérale en métal de la forme du bois avec une section rectangulaire, pleine. Certains bancs-spaghetti d'extérieur, comme la *Gloriette Liban*, ont été réalisés de cette manière. Mais il y avait d'importantes contraintes de fabrication, le poids, le prix et je souhaitais une matière plus facile à manier pour me permettre d'avancer. À un moment, j'ai envisagé de travailler avec des rails de protection d'autoroute, parce qu'ils se courbent bien, mais c'était une fausse piste. Un jour, à la fonderie, les équipes m'ont parlé de ces poutres métalliques en U souvent utilisées pour les structures de sculptures lourdes. C'est avec ce matériau qu'est réalisée l'ossature des importantes sculptures en bronze. Mes premiers essais de courbure m'ont paru intéressants, mais le rapport visuel de la forme en U ne me convenait pas, les ailes montaient trop haut par rapport à la paroi plane du fond. J'ai décidé de couper l'aile à mi-hauteur et de façon un peu irrégulière. Cela m'a permis de travailler dans l'espace de la même manière qu'en dessinant. En coupant le métal de façon irrégulière d'un côté, et en conservant de l'autre côté la partie très droite, j'obtenais automatiquement d'un côté une surface parfaitement lisse qui joue avec les reflets et de l'autre un aspect rugueux faisant des caprices comme un crayon qui dérape. C'est grâce à ces poutres qu'on appelle les U que j'ai pu obtenir une sorte de sfumato et sculpter des gribouillis. Il m'est alors venu à l'esprit le terme *garabatos*, qui signifie gribouillis en argot argentin. Il correspondait déjà à certains bancs-spaghetti, mais la capacité du métal à bien se maintenir dans l'espace – contrairement au bois qui a tendance à s'affaisser avec son poids – m'a permis de mettre en forme et en volume avec une grande liberté mon dessin mental.

The *Garabatos* were born of my need to find the spirit that is in the wooden Benches, but in a language in metal. The works in wood can't be placed outside, as more and more collectors would like, and—like any sculptor—I wanted to move into the outdoor space. At first I found the literal transcription of the form in wood with a full, rectangular section in metal. Some outdoor spaghetti benches, like the *Gloriette Liban*, were made that way. But there were major production constraints—weight and price—and I wanted a material that was easier to handle and would enable me to advance. At one time I thought of working with motorway barriers because they bend well, but it was a red herring. Then one day in the foundry the teams told me about the U-shaped metal beams that are often used for the structures of heavy sculptures. They are used to make large bronze sculptures. My first attempts at curves seemed interesting, but the visual relationship of the U-shape didn't suit me. The sides came up too high compared to the flat bottom. I decided to cut off the sides halfway up so they were a bit irregular. That enabled me to work in space in the same way as when drawing. By cutting the metal in an irregular way, with the other part very straight, I automatically obtained a perfectly smooth surface showing reflections and an unpredictable roughness like a pencil slipping. Using these so-called U-channels I was able to obtain a kind of sfumato and to sculpt scribbles. So that was how I had the idea of the term "garabatos," which means scribble in Argentinian slang. It had been reflected in some of the spaghetti benches before, but the capacity of metal to maintain its position in space—unlike wood, which tends to sink under its own weight—enabled me to shape my mental design in three dimensions with great freedom.

C'EST GRÂCE À CES POUTRES QU'ON APPELLE LES U QUE
J'AI PU OBTENIR UNE SORTE DE SFUMATO ET SCULPTER DES
GRIBOUILLES. IL M'EST ALORS VENU À L'ESPRIT LE TERME
GARABATOS, QUI SIGNIFIE GRIBOUILLES EN ARGOT ARGENTIN.

USING THESE SO-CALLED U-CHANNELS I WAS ABLE TO OBTAIN
A KIND OF SFUMATO AND TO SCULPT SCRIBBLES. SO THAT
WAS HOW I HAD THE IDEA OF THE TERM "GARABATOS,"
WHICH MEANS SCRIBBLE IN ARGENTINIAN SLANG.

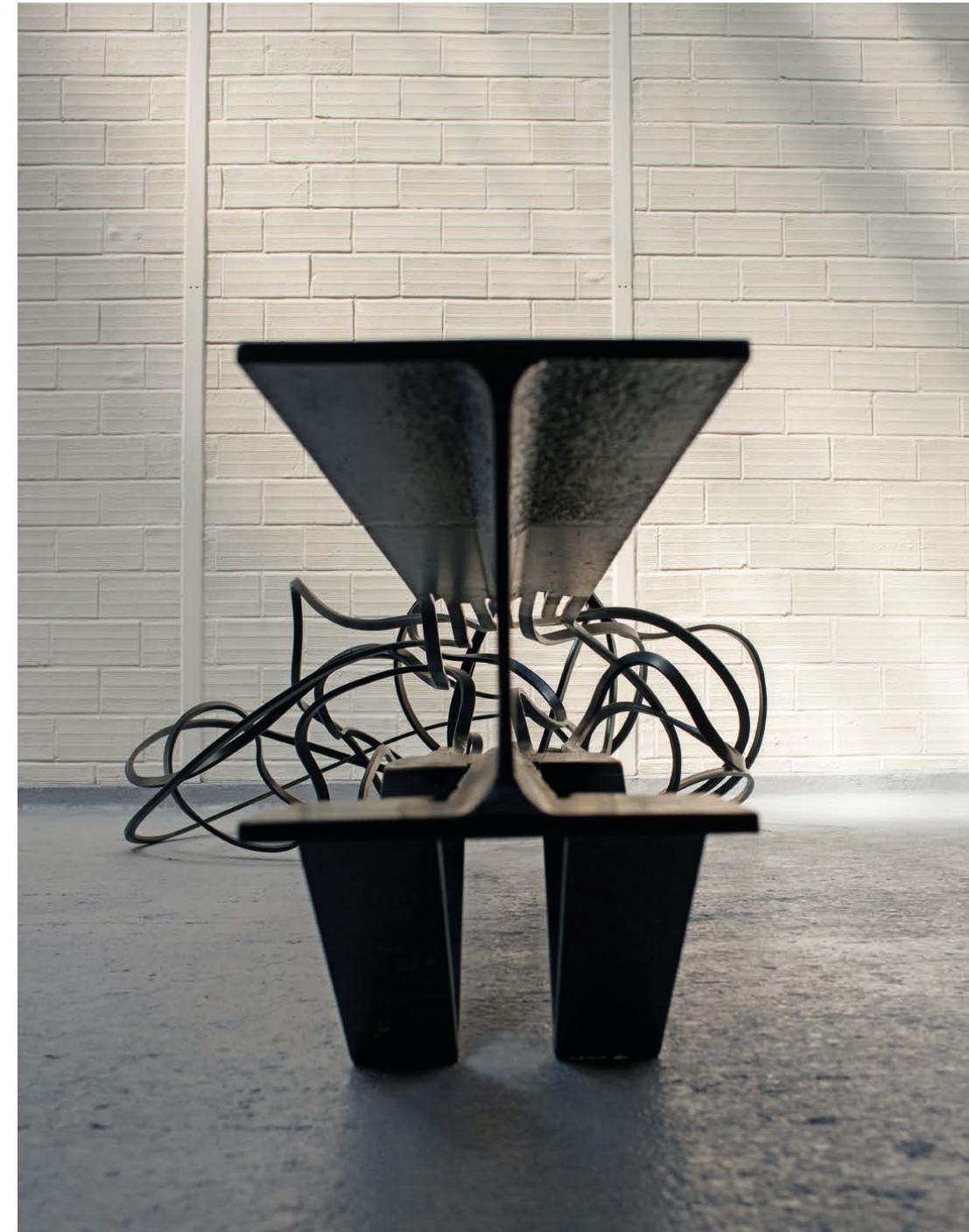


POUTRELLES /
BEAM BENCHES



La poutre en H a une particularité physique : si l'on place un mètre de celle-ci à côté d'un mètre de poutre en U, on voit tout de suite qu'elle est nettement plus lourde, rigide, qu'on ne va pas pouvoir la courber facilement, que cela va demander un effort. Elle me renvoie à la rigueur de mes premières sculptures, comme les paysages d'eau et leur forme rectangulaire ou parallélépipédique. De façon naturelle, j'ai toujours aimé partir d'une forme géométrique et, même si ensuite on ne la voit plus, la structure reste présente. Si mon travail peut apparaître un peu baroque dans ses formes, comme je l'ai dit précédemment, j'ai toujours en moi un côté minimal. À chaque fois que j'utilise la poutre en U, je sais que je vais aborder l'espace avec beaucoup de légèreté. Je peux jouer partout, comme je l'ai fait sur les berges de la Saône à Lyon ou sur le perron du Palais de l'Élysée. Avec la poutre en H, je sais que je m'installe, que c'est du solide, que le maniement sera plus complexe. Et le résultat plus assis. Avec elle, je n'ai même pas à réaliser un banc. Elle donne déjà la forme. J'avais en tête des photographies anciennes de la construction de gratte-ciel aux États-Unis, où l'on voit des ouvriers déjeuner sur des poutres en H suspendues dans le ciel. Je voulais la décliner et en faire un banc pour augmenter cette force poétique. Cela relève d'un principe proche de celui des bancs-spaghetti, sauf que lorsque je fais un banc-spaghetti, il me faut construire l'objet, tandis que là je l'ai d'emblée. Je retrouve l'idée du ready-made, comme avec les chaises Thonet : je pars d'un objet déjà existant que je modifie. Lorsque je choisis un matériau, un objet et que je l'articule pour qu'il devienne autre chose, c'est à chaque fois pour libérer une contrainte, pour augmenter la capacité d'évocation, pour ne pas considérer que les choses sont dans l'ordre qui nous est donné. Je travaille comme si je modifiais les codes génétiques des objets déjà existants pour leur donner un autre système de croissance.

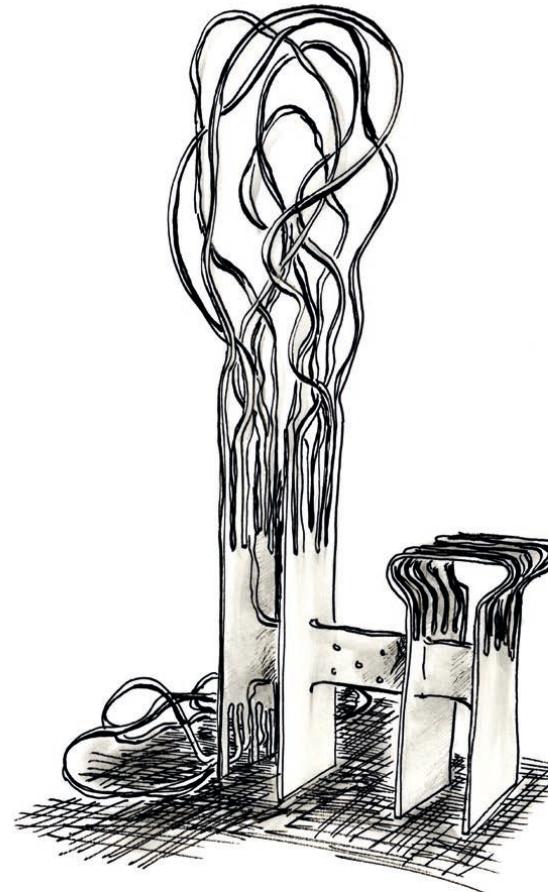
The H-shaped beam has a physical peculiarity: if you put a meter of H-beam alongside a meter of U-beam, you can see at once that the H-beam is much heavier, more rigid, and you won't be able to bend it easily, that it will take effort. To me it recalls the rigor of my early sculptures, like the water landscapes and their rectangular or parallelepiped forms. It has always been natural for me to want to start from a geometrical form, and even if you can no longer see it later on, the structure remains present. Although I may seem a little baroque in my forms, as I said before, within me I always have something of the minimal. Every time I use a U-channel, I know that I will be taking a very light approach to the space. Wherever I am I can play, as I did on the banks of the Saône in Lyon and on the lawn of the Élysée palace. With an H-beam I know I'm establishing myself, that it's something solid, handling it will be more complex and the result more settled. With an H-beam I don't even have to make a bench. The form is already there. I was thinking of old photographs of the building of skyscrapers in the US, where you see workers having lunch on H-beams high in the sky. I wanted to create variations on the H-beam and make it into a bench to enhance its poetic power. The principle here is similar to that of the spaghetti benches, except that when I make a spaghetti bench I have to construct the object, whereas here it's present from the outset. It takes me back to the idea of the ready made, like the Thonet chairs. I start from an object that's already there and modify it. When I choose a material, an object, and I articulate it so that it becomes something else, each time it's to release a constraint, to enhance the capacity of evocation, so as not to think that things are in the order that is given to us. I work as though I were modifying the genetic code of objects that already exist in order to give them another growth system.



Love Beam, 2016, acier peint, H. 73, L. 420, l. 175 cm / *Love Beam*, painted steel, H. 73, L. 420, W. 175 cm >

LORSQUE JE CHOISIS UN MATÉRIAU, UN OBJET ET
QUE JE L'ARTICULE POUR QU'IL DEVienne AUTRE CHOSE,
C'EST À CHAQUE FOIS POUR LIBÉRER UNE CONTRAINTE,
POUR AUGMENTER LA CAPACITÉ D'ÉVOCATION,
POUR NE PAS CONSIDÉRER QUE LES CHOSES SONT
DANS L'ORDRE QUI NOUS EST DONNÉ.

WHEN I CHOOSE A MATERIAL, AN OBJECT, AND I ARTICULATE
IT SO THAT IT BECOMES SOMETHING ELSE, EACH TIME
IT'S TO RELEASE A CONSTRAINT, TO ENHANCE THE CAPACITY
OF EVOCATION, SO AS NOT TO THINK THAT THINGS
ARE IN THE ORDER THAT IS GIVEN TO US.



RAÍZ - ÁRBOL - BANCO MATERO

14 - 4 - 14

le in one