

art press

MARS 2017 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

JAUME PLENSA À SAINT-ÉTIENNE

JORDAN WOLFSON GUY CASSIERS

MICHEL JOURNIAC RÉTROSPECTIVE

L'ART DU BONDAGE AU JAPON

VIRGINIA DWAN FONDATION HERBERT

JEAN EUSTACHE ALAIN BADIOU

GAËLLE OBIÉGLY CÉCILE GUILBERT



442

M 08242 - 442 - F: 6,80 € - RD



CAN 12,99 \$CA - USA 13,50 \$US
DOM 8,80 € - PORT CONT. 8,80 €
BEL/ESP/ITA 8,50 €
CH 15 Frs - MAROC 80 MAD



l'espace intérieur selon JAUME PLENSA

interview par Catherine Millet

L'atelier de Jaume Plensa est situé dans la banlieue de Barcelone. Le plus impressionnant lorsqu'on y pénètre n'est pas l'ampleur de l'espace, ni même la monumentalité de certaines sculptures, c'est la quiétude qui règne alors que s'affaire toute une équipe d'assistants. En silence, chacun est penché sur le travail minutieux d'assemblage et de soudage des maquettes et des œuvres elles-mêmes. Il en résulte une œuvre dont le hiératisme parfois archaïsant est le produit d'une fabrication néanmoins extrêmement raffinée. Ainsi, l'artiste nous fait-il remarquer la fine couche de plomb glissée entre chaque bloc constituant les grandes têtes qu'il faut bien pouvoir découper pour les transporter, et qui, vue de près, donne l'impression que ces blocs reposent sur l'air. Ainsi, ces visages délicats et évanescents qu'on aperçoit sur les vitres du petit atelier fermé que l'artiste s'est ménagé pour dessiner. Il réfléchit actuellement à les exécuter sur support transparent. Dans l'atelier de Plensa, on travaille avec l'ordinateur, on travaille

aussi comme jadis les typographes, en allant puiser dans une sorte de grande casse toutes sortes de lettres, de différentes grandeurs, de toutes sortes d'alphabets. Les grandes têtes destinées à l'exposition au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne (10 mars - 17 septembre) sont en cours de réalisation. Hautes de 4,5 mètres, en fonte, elles sont particulièrement étirées, très étroites, et créent l'étrange impression (on dirait « picassienne » si elles ne respectaient pas les traits de leur modèle) de présenter simultanément leur face et leur profil. Plensa explique que pour créer cet effet, il fallait, le volume des têtes ayant été comprimé, décaler légèrement un côté par rapport à l'autre, et il illustre son propos en faisant glisser l'une de ses mains sur l'autre. Geste simple, technique savante, grâce auxquels le visiteur fera l'étrange expérience de passer alternativement d'un espace en trois dimensions à un espace en deux dimensions. CM

■ Es-tu d'accord si je partage ton parcours en deux grandes périodes, la première comprenant surtout des sortes de cabines, des habitacles réalisés dans différents matériaux, dans lesquels le visiteur pouvait parfois glisser son corps, la seconde étant consacrée à la représentation même de corps et de figures. Au tout début de ma carrière, j'avais travaillé la figure, en fer mais aussi dans beaucoup d'autres matériaux. Puis, pendant pratiquement dix ans, j'ai abandonné la figure pour travailler plutôt l'absence de corps. J'invitais les gens à pénétrer des volumes à peu près aux dimensions du corps et d'où ce corps était absent. Maintenant, je retrouve beaucoup de matières que j'avais abandonnées pendant cette période et je porte un nouveau regard sur les expériences que j'avais faites alors. Le projet pour Chicago, en 2004, *The Crown Fountain*, reprend l'idée de la cabine : deux très grandes cabines sont placées face à face, de part et d'autre d'un plan d'eau, et l'un de leurs côtés est un écran où apparaissent les visages des habitants de la ville. Comme j'avais auparavant invité les visiteurs de mes expositions à pénétrer dans les cabines, ce qui comptait dans ce projet, c'étaient les gens. J'ai travaillé pendant près de trois ans et demi sur ces portraits vidéo.

LA MÉMOIRE EST FÉMININE

Tu as fait un gigantesque casting. Non, il n'était pas question de comparer les personnes. J'avais plutôt la volonté de présenter la mosaïque la plus large des habitants de la ville. J'ai demandé l'aide de The School of the Art Institute et, avec deux professeurs, nous avons créé un petit bureau pour contacter le plus de gens possible. La relation directe a été extraordinaire. Quand j'ai débuté, j'ai fait beaucoup d'autoportraits parce qu'on est toujours curieux de soi-même, mais quand on regarde les autres, on peut aussi les regarder de façon personnelle. Un vieil homme peut être ton père, un petit enfant ton fils, et il peut devenir l'icône qui représente l'enfant de tous. Cette expérience m'a touché profondément et j'ai voulu continuer les portraits, mais uniquement avec des jeunes filles. J'ai toujours eu l'idée que la mémoire était féminine, que le futur était féminin et que nous, les hommes, nous étions un accident, un accident extraordinaire, mais un accident. Quand, dans une famille, la mère disparaît, la famille disparaît. Si c'est le père qui disparaît, le groupe se maintient. La tradition est féminine, tout ce qui est important et qui marque notre vie est féminin. J'ai donc décidé de réaliser des portraits de filles entre huit et quatorze ans. C'est

« Dream », 2009. Béton et dolomite d'Espagne.
Ht: 20 mètres. (Sutton Manor Colliery, St. Helens, Liverpool; Ph. Stuart Rayner © Plensa Studio Barcelona).
Concrete and Spanish Dolomite



un moment où la beauté change très vite, si bien que chaque fois que je fais un portrait, peu de temps après, le modèle, d'une certaine façon, n'existe plus. La grande fontaine de Chicago était un hybride de sculpture, d'architecture, de vidéo, et des techniques de l'eau, etc. Elle marque la fin de beaucoup d'expériences précédentes. L'idée d'associer la photographie, qui a la propriété de capturer l'éphémère, et la sculpture, qui dialogue avec les choses éternelles, cette fusion des contraires devenait possible. Tout a basculé avec les portraits tels que je les réalise aujourd'hui, des portraits qui ont toujours les yeux fermés, car l'espace intérieur prend la place de la cabine dont je n'ai plus besoin.

Outre ces têtes de jeunes filles aux yeux clos, tu réalises également des têtes transparentes en résille d'acier dont les plus grandes sont posées sans socle sur le sol. Chaque fois que nous étions avec mon équipe en train de travailler sur l'ordinateur, et que nous regardions le scan d'une tête, nous voyions cette maille bleue qui est celle de la 3D. Je regardais cette forme et, en bon méditerranéen, j'avais envie de la toucher. Nous avons passé des mois à chercher comment transformer cette forme virtuelle en une chose physique. Nous avons finalement dessiné une maille, qui n'est pas celle générée par l'ordinateur. Neuf mois nous ont été nécessaires pour réaliser la première tête et je garde toujours le même module depuis des années à partir duquel nous faisons des moules. Ces têtes transparentes permettent de voir les formes intérieures, par exemple celles de l'oreille, et c'est très beau. À certains endroits, la maille est très serrée, dans d'autres, elle est très large, c'est une question d'harmonie mathématique, presque musicale. Ce sont des formes de « contention », et je ne dois pas « dessiner » d'un geste, car, alors, tout se casserait. Quand la pièce est installée, tu vois à travers et tout ce qu'il y a autour en fait partie. J'ai installé les

« The Traitor, the Porter, Lady Macbeth ». 2000. Verre, acier, lumière. 231 x 89 x 90 cm chaque élément/each element. (Coll. privée; Court. galerie Lelong, New York; Ph. Lluís Bover © Piensa Studio Barcelona). Tempered glass, stainless steel and light

deux premières au Yorkshire Sculpture Park et tout ce jardin entrait dans les sculptures.

Ce sont également des têtes de jeunes filles ? Toujours et telles quelles, sans manipulation.

N'as-tu pas le projet de têtes dans lesquelles on pourrait entrer comme on entrait dans les cabines ? Ça existe déjà, à Calgary, au Canada, où Norman Foster a construit un grand bâtiment en courbe qui a généré une sorte de place en centre-ville, et il m'a été demandé de l'occuper avec une sculpture. J'ai réalisé une œuvre pour répondre à mon envie de rentrer dans la tête. (C'est là que se trouve l'espace le plus grand et le plus sauvage !) Le bâtiment de Foster est gigantesque. Que devons-nous faire, nous, femmes et hommes qui sommes comme des fourmis face à de tels bâtiments ? J'ai fait de la tête un abri. Il y a une entrée de chaque côté et l'orientation de la tête est telle que l'on voit tous les gratte-ciel de la ville au travers. L'idée vient d'*Alice au Pays des merveilles* qui change d'échelle en permanence. Cette expérience formidable de se promener à l'intérieur d'une tête, je l'avais quand je traillais à ces pièces, mais une fois qu'elles étaient finies, je les fermais et le spectateur ne pouvait pas la partager. À Calgary, les gens sont enfin invités à y pénétrer.

Comment as-tu déterminé l'échelle de cette œuvre par rapport au building de Foster ? Celui-ci me disait toujours : Jaume fais attention à l'échelle ! Et moi, je lui répondais : ne t'inquiète pas, l'échelle est calculée non pas par rapport à ton bâtiment mais par rapport aux personnes. Quelqu'un m'a offert

un livre sur l'architecture des sièges d'entreprise, dont la couverture est une reproduction de ma sculpture, sauf que la légende, à l'intérieur, indique que Foster en est l'auteur. C'est intéressant, cela signifie que la sculpture a pris l'esprit du lieu.

Foster n'est pas fâché ? Foster doit être ravi ! Et c'est moi qui devrais être fâché ! C'est un succès, même si mon nom n'est pas dans le livre, qui confirme que l'art insuffle la vie.

DES LETTRES COMME DES RACINES

Un autre ensemble de sculptures réalisées soit en résine, soit dans une maille d'acier constituée d'un enchevêtrement de lettres, utilise la forme d'un homme accroupi. Cet homme, est-ce toi ? C'était moi. Il y a en fait différents personnages : à genoux ou accroupi. Ce type d'attitudes est très général, c'est presque une forme neutre qui exprime mon intérêt pour l'intériorité. C'est aussi une position fœtale ou une position de repos. J'avais eu l'intuition de faire un homme, mais quand la sculpture est finie, il n'y a pas de sexe. C'est un être humain.

Ces personnages n'ont pas de visage. Non, à quelques exceptions près. Quand la forme est là, le visage est produit par l'imagination du spectateur. En général, tout le devant de ces sculptures est ouvert. Même si on ne peut pas entrer physiquement, on peut entrer par l'imagination. Le visage peut être un obstacle plutôt qu'une invitation, il est un cadeau que l'on fait aux autres, mais il est aussi une porte par laquelle on se ferme aux autres.

Y a-t-il un rapport spécifique entre la grandeur des lettres et la taille de la sculpture ?

Différentes solutions sont possibles, de grosses lettres pour des figures très petites, de petites lettres pour de grandes figures. Peut-être que dans un autre moment de ma vie, je laisserai tomber cette relation avec le texte, mais pour le moment je tiens à la garder. Et, de plus en plus, je travaille en étirant des lettres qui deviennent comme ces racines d'arbres qui sortent de la terre. Dans mon travail, les lettres sortent de la terre pour construire le corps humain. Je trouve très beau que nous gardions toujours la mémoire de là où nous sommes nés, or la sculpture a une relation très forte avec le lieu. Par ailleurs, les lettres, le texte sont déjà comme une sorte de portrait de l'être humain, car nous avons la capacité de parler et si parler est comme de la musique, l'écriture est comme la partition de notre corps. J'essaie d'écrire cette partition. Une obsession depuis des années. La vie nous tatoue en permanence. Ma première œuvre de ce type est *Tel Aviv Man*, en 2003, qui a marqué un tournant important. J'avais déjà réalisé des pièces symboliques avec des lettres assemblées et

suspendues comme des rideaux. J'étais en train de fabriquer un tel rideau quand je me suis dit : « Basta, tu dois faire une figure humaine » J'ai ramassé toutes les lettres et j'ai fait ce premier homme, qui d'ailleurs était suspendu.

L'idée rejoint un thème biblique : le verbe s'est fait chair. La main qui était suspendue dans la basilique de San Giorgio Maggiore, à Venise, était faite avec des lettres. Quand l'abbé de la communauté de San Giorgio a vu la main, il m'a dit la même chose. La lettre devenait chair. Je ne suis pas catholique, mais ça m'a fait très plaisir car quelquefois, en sculpture, tu parviens par l'intuition à des profondeurs qui te dépassent. Nous avons reçu des lettres, notamment de l'évêque de Salisbury qui parlait de la justesse théologique. C'était émouvant. À San Giorgio Maggiore, j'ai aussi installé une tête juste en face de la porte parce que spiritualité, transparence et lumière jouent très bien ensemble. La main et la tête se faisaient face comme dans une conversation. Pour la tête, j'avais choisi une jeune fille chinoise. Le projet s'appelait *Together* parce que Dieu se fiche que l'on soit d'une religion ou d'une autre. Dans le même esprit, j'utilise et je mêle toutes sortes d'alphabets.

Ce geste de la main [Jaume Plensa plie ses doigts de façon à ce que le majeur et le pouce forment un C, l'index et le pouce un J] qui, par exemple dans les icônes

russes, signifie « Jésus Christ », est aussi le geste de celui qui enseigne, ce n'est pas celui d'un dictateur [*l'artiste pointe le doigt vers l'avant*]. Et c'est un geste qui appartient complètement à ma tradition romane.

Et puis il y avait aussi ce grand couloir avec les têtes en albâtre qui était comme une chambre de méditation ouverte à tous.

As-tu la volonté, à travers les différents traitements que tu imposes au visage, et le recours à de très nombreux et très différents matériaux – fonte de fer, acier, bronze, marbre, albâtre, verre, bois, résine parfois éclairée de l'intérieur – de mener une démarche expérimentale ? Ces dernières années, j'ai repris beaucoup des matériaux que j'avais travaillés auparavant : l'inox, le plus satisfaisant pour les lettres, la fonte, le bois, le verre comme pour les cabines. C'est comme si je ramassais toutes les expériences antérieures et que je ne les mettais plus qu'au service du portrait. Les portraits blancs qui ont été exposés à Paris (1) ont d'abord été sculptés dans le bois. J'avais acheté des troncs énormes de cèdre. Mais les portraits ont commencé à craquer. J'adore ça, mais je n'étais pas sûr de pouvoir laisser sortir ces pièces de l'atelier et il fallait trouver le moyen d'arrêter leur évolution. Je les ai alors coulées en bronze. Mais ce n'était pas le bronze que je voulais, je voulais simplement fixer le moment le plus beau de ces craquelures. Je les ai donc peintes en blanc, si bien qu'il n'est

plus possible d'identifier le matériau. J'ai aimé cette perte de la matière que j'ai par ailleurs toujours recherchée dans la transparence, la légèreté.

DES ANGES TROP GROS

Tu as réalisé des figures accroupies qui sont accrochées perpendiculairement au mur, en porte-à-faux. L'effet est saisissant car leur échelle est très grande, on se dit qu'ils vont tomber. Pourquoi ce mode de présentation et pourquoi ces dimensions ?

Je travaille avec ces figures depuis des années et j'en avais déjà placé certaines, de diverses couleurs, en haut de poteaux, comme à Nice. Cette idée venait des oiseaux qui sont comme des lumières qui bougent tout le temps et qui regardent les hommes de haut et les voient tout petits. Placées au mur, ces figures n'existent qu'en lumière blanche. Ce sont des anges trop gros pour voler. Ils nous représentent très bien : avec tous nos défauts, nous avons quand même encore la capacité d'allumer la vie. Nous pouvons transformer nos défauts en qualité. Chaque fois que j'installe une de ces figures dont l'échelle est trop grande, elle me touche. « L'ange » est comme une mouche qui s'accroche au mur et il n'est pas « trop beau ».

« Wonderland », 2008-2012. Acier peint. Ht. 12 mètres. The Bow, Calgary, Alberta, Canada. (Ph. Laura Medina © Plensa Studio Barcelonal). Painted stainless steel



Tu dis «ramasser» actuellement des expériences passées. Il y a dans ton atelier une grande sculpture en «résille de lettres» dans laquelle on peut pénétrer. D'autres lettres sont suspendues à l'intérieur, semblables à celles qui formaient tes «rideaux». Si on les fait bouger, elles s'entrechoquent et produisent une musique. Cela rappelle tes installations de gongs et de cymbales. À cette époque, j'étais intéressé par la vibration de la matière et par cette phrase merveilleuse de William Blake : «Une seule pensée remplit l'immensité.» Nous ne remplissons pas l'espace nécessairement avec des objets physiques mais avec notre énergie. Les gongs et les cymbales étaient idéals pour en faire la démonstration. L'œuvre dont tu parles contient des lettres qui produiront un son de façon aléatoire, sous l'effet du vent, ou parce que quelqu'un sera venu les agiter, sinon il n'y aura aucun son, tandis qu'avec chaque gong était attaché un marteau qui attendait que quelqu'un s'en empare pour frapper. C'était une décision, et la vibration passait à travers le corps.

On aime aussi imaginer que le son étant des ondes qui se propagent, on pourrait rattraper dans l'espace toutes les paroles prononcées depuis le début de l'humanité. Tes rideaux seraient comme quelques-unes de ces paroles saisies dans l'espace. J'avais commencé à travailler à ces rideaux quand quelqu'un m'a fait cadeau du *Quart livre de Rabelais*, où figure l'épisode des mots gelés : un équipage parvenu dans des eaux extrêmement froides entend des paroles restées prisonnières dans la glace.

Tu as déclaré que la dimension la plus importante pour toi était celle du temps. C'est étonnant de la part d'un sculpteur. Je suis capable aujourd'hui de faire des choses dont je n'étais pas capable hier. Ceci est mon temps. Et puis, il y a le temps de l'œuvre. L'œuvre a un temps que tu ne peux pas forcer. C'est toi qui dois t'adapter à son rythme. Il y a un rythme pour l'approche, un autre pour la réflexion, un autre pour la fabrication. Pour les œuvres destinées à l'espace public, ma préoccupation est celle de l'échelle, en relation avec les personnes qui seront en contact avec elles. Dans mon œuvre personnelle, c'est le temps, parce que, quoi que je doive faire, je dois grandir en tant que personne. L'œuvre doit être la conséquence de mes expériences, de ce que je suis. ■

(1) Galerie Lelong, Paris, du 4 février au 24 mars 2016. Cette interview a été réalisée dans l'atelier de Jaume Plensa, près de Barcelone, le 5 janvier 2017. Une autre partie est publiée simultanément dans le catalogue de l'exposition au musée de Saint-Étienne. Pour la cohérence, trois ensembles questions-réponses sont néanmoins identiques dans les deux publications.

Inner Space according to Jaume Plensa

Jaume Plensa's studio is located in the outskirts of Barcelona. The place is huge and some of the sculptures are monumental, but what is really striking is the peacefulness there, even though a whole team of assistants are busy at their tasks. In this silence, each person is concentrating on the meticulous work of assembling and welding together the models and the finished sculptures. Their hieratic, sometimes archaic quality is the result of extremely refined making processes. For example, Plensa pointed out the fine layer of lead slipped between each of the blocks forming the large heads, which it is necessary to cut so that they can be transported, and that give the impression of floating on air. Take also the delicate, evanescent faces that we see on the windows of the small, closed studio space that the artist has created for his drawing work. He is currently thinking of having them executed on a transparent support. In Plensa's studio, people work

on computers, and also the way typesetters once did, pulling all kinds of letters of different sizes and in different alphabets out of big box-like containers. The giant heads I saw being made for the exhibition at the Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne (March 10–September 17) are 4.5 meters high, in cast iron, and especially elongated. Very narrow. They give the strange impression—one would almost call it Picasso-like if they didn't accurately reproduce the features of their model—of being seen simultaneously frontally and in profile. Plensa explains that to create this effect, and given the fact that the volume of the heads had been slightly compressed, he had to shift one side slightly in relation to the other, showing me what he means by sliding one hand over the other. This simple gesture produces the strange sensation that they are alternating between three- and two-dimensional spaces. CM



Would you agree if I divided your career into two main periods, the first of which includes mainly these kinds of cabins, dwelling units made in different materials in which the visitor could sometimes fit his body, while the second is devoted to the actual representation of bodies and figures?

At the very start of my career I worked on the figure, in iron but also in many other materials. Then, for nearly ten years, I gave up the figure and worked more on the absence of the body. I got people to enter volumes that were more or less body-sized, but from which that body was absent. Today I'm going back to many of the materials I abandoned during that period and I'm taking a new look at the things I experimented with back then. The project for Chicago in 2004, *The Crown Fountain*, returns to the idea of the cabin: two big cabins were placed facing each other across a pool, and one of them had a screen on one side showing the faces of inhabitants of the city. As before that I had invited visitors to my exhibitions to enter the cabins, what was important to me in this project was the people. I worked for nearly three and a half years on these video portraits.



You had a huge casting session, right? No, it wasn't a matter of comparing people, I was more concerned to present the most diverse mosaic possible of the city's inhabitants. I asked for help from The School of the Art Institute and, with two teachers there I set up a little office to contact as many people as we could. The direct relation was extraordinary. When I started out, I made a lot of self-portraits because we are always curious about ourselves, whereas when we look at others we can also look at them in a personal way. An old man could be your father, a young child your son, or he could become the icon who represents everyone's child. This experience affected me deeply and I wanted to continue with portraits, but only with young girls. I have always thought that memory is feminine, that the future is feminine and that we men are an accident, an extraordinary accident, but an accident even so. When, in a family, the mother disappears, the family disappears too. If it's the father who disappears, the group continues to exist. Tradition is feminine, everything that is important and that marks our life is feminine. That's why I decided to make portraits of girls between eight and fourteen years old. It's a moment when beauty changes very quickly, which means that whenever I make a portrait, you could say that only a short while afterwards my model no longer exists. The big fountain in Chicago was a hybrid between sculpture, architecture, video and hydraulics, etc. It marks the conclusion of many of my earlier experiments. The idea of combining photography, which has the capacity to capture the ephemeral, and sculpture, which dialogues with eternal things—that fusion of opposites becomes possible. Everything changed with the portraits the way I make them today, portraits that always have closed eyes, because inner space takes the place of the cabin, which I no longer need.

Apart from these heads of young girls with their eyes closed, you have also made transparent heads in steel mesh, the biggest of which are placed directly on the ground, without a base. Whenever I was working with the team on the computer and we were looking at the scan of a head, we saw this blue mesh of the 3D imaging. I was

A gauche/left: « Crown Fountain », 2004.
Verre, acier, écran LED, bois, granite noir, eau.
2 tours de 16 mètres. Bassin d'eau : 70 x 14 mètres.
Millennium Park, Chicago, Illinois (Ph. L. Medina
© Piensa Studio). Glass, stainless steel, LED screens,
light, wood, black granite and water
À droite, de haut en bas/right, from top:
L'atelier, janvier 2017. The studio ; Trois sculptures
destinées à l'exposition du musée de Saint-Étienne.
2015. Fonte. 4, 50 m (Ph. J. Henric). Cast iron



looking at this form and, like a good Mediterranean man, I wanted to touch it. We spent months looking for ways of transforming this virtual form into something physical. In the end we designed a mesh, but not the one generated by a computer. It took us nine months to make that first head and I have kept the same module for years. We still make molds from it. With these transparent heads you can see the internal forms, for example that of the ear, and it's very beautiful. In some places the mesh is very dense, in others, very loose; it's a question of mathematical harmony, something almost musical. These are forms of "contention" and I cannot "draw" in a single gesture because if I did everything would break. When the piece is installed, you can see through it and everything around it is part of it. I installed the first two in the Yorkshire Sculpture Park and the whole garden became part of these sculptures.

MEMORY IS FEMININE

Aren't these also the heads of young girls?
Always, and just as they are: no manipulation.

Don't you also plan to make heads that people can go inside as they did in the cabins?
Such things already exist, in Calgary, Canada, where Norman Foster constructed a big curving building that created a kind of square in the center of the city, and I was asked to occupy it with a sculpture. I made a work prompted by the desire to get inside a head. (That's where the biggest and wildest space is!). Foster's building is gigantic. What can we do, we women and men who are like ants compared to such buildings? I turned the head into a shelter. There's an entrance on each side and the head is positioned in such a way that you can see all the city's skyscrapers through it. The idea comes from *Alice in Wonderland*, with its constant changes of scale. That great experience of walking around inside a head is something I had when I was working on these pieces, but once they were finished I closed them and viewers couldn't share it. In Calgary, people are at last invited to go inside.

How did you determine the scale of this work in relation to Foster's building? He was always telling me, "Jaume, mind the scale!" And I would answer, "Don't worry, the scale is calculated not in relation to your



building but in relation to the people" Someone gave me a book on the architecture of corporate head offices. Now, the cover of that book is a reproduction of my sculpture, except that the caption, inside, says that it's by Foster. That's interesting. It means that the sculpture has taken on the spirit of the place.

Foster isn't mad? Foster must be delighted! I'm the one who should be angry! It's a success, even if my name isn't in the book, which confirms that art breathes life into things.

Another set of sculptures you made, either in resin or in a steel mesh constituted by a tangle of letters, uses the form of a squatting man. Is that man you? It was me. In fact, there are several different figures,

kneeling or squatting. This kind of posture is very general, it's almost a neutral form expressing my interest in interiority. It's also a fetal position or a position of rest. I had the idea of doing a man, but when the sculpture was finished, there was no gender. It was a human being.

These characters have no face. No, give or take the odd exception. Once the form is there, the face is produced by the viewer's imagination. Generally, the whole front of these sculptures is open. If you can't enter them physically, you can in the imagination. I think the face can be an obstacle rather than an invitation. It's a gift we give to others, but it's also a door with which we close ourselves to others.



De haut en bas/from top:

« Nomade », 2007. Acier peint. 800 x 550 x 530 cm
Exposition/Exhibition at Bastion Saint Jaume - Port Vauban, Quai Rambaud, Musée Picasso, Antibes, 2007
(Collection M. et J. Pappajohns, Des Moines, Iowa
Ph. J.-L. Andrall). Painted stainless steel

« La Forêt Blanche », Exposition/exhibition at galerie Lelong, Paris, 2016. (Ph. F. Gibert © Galerie Lelong)

Is there a specific relation between the size of the letters and the size of the sculpture? Different solutions are possible: big letters for very small figures, small letters for big figures. Perhaps at another time in my life I will drop this relation to text, but for the time being I want to keep it. And, more and more, I work by stretching out the letters, which get like those tree roots that come up out of the earth. In my work, the letters come out of the earth to construct the human body. I think it's great that we always have the memory of where we were born. Sculpture, too, has a very strong relation to place. Indeed, letters and text are already like a kind of portrait of the human being, because we have the capacity to talk, and if talking is like music, writing is like the score of our body. I try to write this score. It's been an obsession of mine for years. Life is constantly tattooing us. My first work of this kind was *Tel Aviv Man*, in 2003, which marked an important turning point. I had already made symbolic pieces with letters assembled and hung like curtains. I was making a curtain like that when I thought to myself, "That's enough. You've got to make a human figure." I picked up all the letters and I made a first man, which was in fact hung up.

ANGELS THAT ARE TOO BIG

The idea evokes a biblical theme: the word **made flesh**. The hand that was hung up in the church of San Giorgio Maggiore in Venice was made of letters. When the abbot of the San Giorgio community saw the hand he said exactly the same thing. The letter was becoming flesh. I am not a Catholic but I was very happy with that because sometimes, in sculpture, your intuition takes you to profundities that are beyond you. People have sent us letters, notably the Bishop of Salisbury, who spoke of theological rightness. It was moving. At San Giorgio Maggiore I also installed a head just facing the door, because spirituality, transparency and light go together very well. The hand and the head were facing each other, like in a conversation. For the head, I had chosen a young Chinese girl. The project was called *Together* because God couldn't care less what our religion is. In the same spirit, I use and mix all the different kinds of alphabets. This gesture by the hand [Plensa bends his fingers so that the big finger and the thumb form a C, and the index and thumb a J] which, in Russian icons for example, signifies "Jesus Christ," is also the gesture of someone teaching, not a dictator's gesture [Plensa makes a jabbing movement with his finger]. And it's a gesture that is totally a part of my Roman Catholic tradition.

And then there was also that big corridor with the heads in alabaster, like a meditation chamber open to all.

What with the different ways you treat the face, and your use of many, very different materials—cast iron, steel, bronze, alabaster, glass, wood, resin (sometimes lit from inside)—is your approach consciously experimental? In recent years I've gone back to many of the materials that I worked with in the past: stainless steel, which is the most satisfying for the letters, and then cast iron, wood, glass, like for the cabins. It's as if I was collecting all my past experiments and now dedicating them exclusively to the portrait. The white portraits that were exhibited in Paris (1) were originally sculpted in wood. I bought these huge trunks of cedar. But the portraits started to crack. I love that, but I wasn't sure I could let the pieces out of the studio. I had to find a way of freezing this development. So I cast them in bronze, but it wasn't the bronze I wanted, I just wanted to capture the cracking when it was at its most beautiful. I therefore painted them white, so that you can't identify the material. I liked this loss of materiality, which is something I've always tried to achieve by aiming for transparency and lightness.

You have made squatting figures that you fix at right angles to the wall, overhanging. The effect is very striking because of their scale. You think they're going to fall. What made you choose this mode of representation and these dimensions? I have been working with these figures for years and I have already placed some of them, in various colors, on the top of poles. In Nice for example. The idea came from birds that are like lights, moving all the time and watching humans from up high, seeing them as very little. Placed on the wall, these figures existed only as white light. They are angels that are too big to fly. They represent us very well: with all our flaws, we still have the ability to illuminate life. We can transform our flaws into qualities. Every time I install one of these figures whose scale is too big, it touches me. "The angel" is like a fly that hangs on the wall—and it is not "too beautiful."

You said you are currently "gathering together" past experiments. There is a big sculpture in "letter mesh" in your studio, one that can be entered. There are other letters hanging on the inside, like the ones that went into your "curtains." If you move them, they knock together and produce music, a bit like your installations with gongs and cymbals. In those days I was interested in the vibration of matter, and these wonderful words by William Blake: "One thought fills immensity." We don't necessarily fill though with physical objects, but with our energy. The gongs and cymbals were an ideal way of showing this.



Jaume Plensa. (Ph. I. Baucells © Plensa Studio)

The work you mentioned contains letters that will produce sound in a random fashion, under the effect of the wind, or because someone has moved them, otherwise there is no sound. In the case of the gongs, each one had a mallet, waiting for someone to take it and strike. It was a decision, and the vibration passed through the body.

Because sound consists of spreading waves, one can imagine catching in space all the words spoken since the origins of humankind. Your curtains could be seen as clusters of these words grasped in space. I started working on these curtains when someone gave me the *Quart Livre* by Rabelais, which has the passage about the frozen words: an expedition reaching extremely cold waters could hear speech imprisoned in the ice.

You have said that the most important dimension for you was time. Coming from a sculptor, that's very surprising. Today there are things I can do that I wasn't capable of doing yesterday. This is my time. And then there is the time of the work. The work has its own time, you can't make it go faster. You have to adapt to its rhythm. There is a rhythm for approaching it, another for thinking about it, another for making it. In the case of works made for public space, what concerns me is their scale, in relation to the people who will be in contact with them. In my personal work, it is time, because, whatever I have to do, I need to grow, as a person. The work must be the consequence of my experiences, of what I am. ■

Translation, C. Penwarden