

R

ay,  
Charles

CHARLES RAY  
PAUL SCHIMMEL

QUANDO HO VISTO *Boy with Frog* a Venezia mi sono reso conto che non avrei potuto immaginare in nessun altro luogo. È il tuo primo lavoro su commissione, vero?—

SÌ. FRANÇOIS Pinault mi ha chiesto una scultura per Punta della Dogana. Avrei potuto realizzarla comunque, avevo già cominciato a pensare a quest'opera, connessa a *The New Beetle* (2006), anche se non in tutti i suoi aspetti, ma nel momento in cui François Pinault mi ha parlato del progetto, i miei pensieri hanno preso una forma coerente. Per me la creazione e la realizzazione di un'opera non sono mai due momenti separati. Non è che mi viene un'idea, vado e la realizzo.—

PARLAMI della prima volta che hai visto il punto esatto dalla laguna, da piazza San Marco, girando attorno all'edificio.—

È STATO difficile perché il museo era ancora in costruzione.—

QUINDI all'inizio non ti era del tutto chiara la dimensione che avrebbe avuto. La Dogana è un grande edificio che ha una semplicità quasi infantile.—

E POI la punta è molto stretta e lo diventa sempre più man mano che si protende verso l'acqua.—

UNA DELLE SFIDE che hai dovuto affrontare deve essere stata sicuramente trovare l'altezza giusta per la figura, non doveva essere il David di Michelangelo ma neppure a grandezza naturale.—

ESATTAMENTE. Mi sono reso conto che *Boy with Frog* e *Fall '91 (The Big Lady)* (1992) hanno la stessa altezza, circa 240 centimetri circa. Interessante, benché siano opere molto diverse. Gran parte della "qualità artistica" di quest'opera per me stava proprio nel riuscire ad azzeccare le proporzioni rispetto al luogo in cui sarebbe stata collocata.—

LO HAI CAPITO quando sei andato a Venezia?—

SÌ, CI SONO andato con modelli di misure differenti. Hanno insistito un po' perché ne portassi uno di circa 240 centimetri, abbastanza grande da essere visto bene anche da piazza San Marco. È piaciuto a tutti e anche me, per la verità. Poi una sera, quando ormai avevo deciso che quella sarebbe stata l'altezza definitiva, il personale dell'hotel dove ero sceso mi ha chiesto come mai visitassi Venezia fuori stagione e risposi che stavo realizzando la scultura. Erano felici del fatto che François Pinault avesse costruito per loro un museo di arte contemporanea, non perché fossero degli amanti dell'arte, ma perché si poteva passeggiare di nuovo fino alla Dogana, da sempre un luogo molto importante per i veneziani. Le coppie ci

andavano a prendere un gelato la domenica, i ragazzi a farsi baciare dalle fidanzate. Questo mi ha fatto sorgere dei dubbi sull'altezza del monumento. Pensavo che un giorno *Boy with Frog* sarebbe dovuto diventare un cittadino di Venezia, ma con più di quattro metri d'altezza sarebbe diventata un monumento, e come tale in relazione solo con i turisti che ci passano davanti in vaporetto (anche se, ovviamente, volevo che piacesse anche a loro). Me ne sono reso conto quando una volta ci sono passato davanti da solo e il conducente, che non sapeva io fossi l'artista, mi ha detto: "Rallento un po' così puoi vedere i dettagli della rana".—

VOLEVI CHE il pubblico entrasse in relazione con l'opera.—

SÌ. QUINDI sul volo di ritorno ho cominciato a riflettere. Sapevo che 240 centimetri era un'altezza che non avrebbe funzionato, ma ora dovevo spiegare a François Pinault e a tutti gli altri che l'opera sarebbe stata alta la metà. Avevo paura che pensassero che la sola ragione per cui la volevo fare più piccola fosse che così avrei guadagnato di più.—

CHE FACESSI la crista! (ride)—

ESATTO. Ho scritto una lettera a Pinault per spiegargli le mie riflessioni e lui è stato molto comprensivo.—

ANCHE SE *Boy* e *Big Lady* hanno la stessa altezza, il rapporto instaurato dallo spettatore con le due opere è abbastanza diverso. *Big Lady* è una madre che si guarda dal basso verso l'alto, ma a cui non si rimane legati, mentre l'approccio a *Boy* è diverso. La rana, in particolare, fornisce un punto di contatto che facilita il rapporto personale con l'opera.—

LA RANA all'inizio doveva essere all'altezza dei miei occhi. È iperrealistica, si vedono tutte le protuberanze della pelle. La faccia del ragazzo invece è decisamente fuori fuoco, come fosse stata sabbia.—

NESSUNA PARTE del ragazzo ha caratteristiche iperrealistiche?—

NON IPERREALISTICHE ma naturalistiche, come i genitali, le pieghe lì attorno e i piedi. Ma se si osserva da vicino si nota che mancano dettagli fondamentali, un capezzolo, ad esempio. Due capezzoli erano troppo, così ho deciso di eliminarne uno. Nessuno lo nota ma uno è stato eliminato.—

CHI È il modello per il ragazzo?—

ABEL, IL FIGLIO di Mark Rossi. Mark è il realizzatore delle mie opere, prima faceva il project manager alla Carlson & Co. Abel è stato il modello anche per il ragazzo di *The New Beetle*.—

IL RAGAZZO è un autoritratto?—

NO, non mi sembra.—

CHE MI DICI della rana? Hai usato una sola rana o un fotomontaggio?—

ABBIANO USATO una rana che abbiamo fotografato nel mio studio. La mattina dello scatto abbiamo messo del ghiaccio nel suo acquario per farla addormentare e quindi poterla fotografare.—

IL CONTRASTO tra l'iperrealismo della rana e il ragazzo è impressionante. È una specie rara di rana?—

NO, SI CHIAMA Rana Golia perché è grande, come il gigante.—

E QUESTO ci riporta non solo al *David* di Michelangelo ma anche a quello di Donatello, probabilmente la più sofisticata scultura del primo Rinascimento. Anche questo un lavoro su commissione. Hai pensato a quest'opera?—  
Sì.—

CERTO, QUI è la rana a fare la parte di Golia. Che tipo di rapporto hai con lei?—

QUANDO STAVO pensando a quest'opera ho saputo che avrei dovuto sottopormi a un intervento al cuore di lì a breve. La rana è l'animale che gli studenti sezionano alla prima lezione di biologia. È come un cuore, in questo senso.—

È ANCHE più o meno della stessa misura di un cuore. In un certo senso è il ritratto di un preciso momento della tua vita. Altre connessioni con la rana?—

STAVO ANCHE rileggendo *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain. C'è un passaggio, nel capitolo 19, dove Huck e Jim parlano delle stelle sdraiati nella loro zattera sul Mississippi. Jim dice che secondo lui qualcuno le ha create, mentre Huck è convinto che siano lì per caso ma poi Jim afferma che forse è stata la Luna a produrle e Huck replica che in effetti questo è possibile perché ha visto una rana che deponeva tantissime uova, come fossero stelle.—

TWAIN mi fa venire in mente che tu sei di Chicago, sei cresciuto in quella parte di America. Cosa significa trasformare il Canal Grande nel Mississippi? Forse portare l'America a Venezia?—

È VERO che *Boy with Frog* è un lavoro su commissione ma è anche un dono. Con un dono si lascia sempre qualcosa di sé. Forse alcuni veneziani potrebbero chiedersi perché non ho usato un granchio, come quelli che vivono nei canali. Per me non aveva nessun significato, mentre la rana ce l'aveva.—

L'IDEA che il ragazzo abbia appena pescato la rana dal Canal Grande crea un senso di sbigottimento. Il tempo e lo spazio si confondono in modo meraviglioso.—

È COME SE il ragazzo arrivasse a comprendere la diversità. Uno spettatore dopo aver visto la scultura mi ha detto una cosa meravigliosa: "Questo è il modo in cui abbiamo scoperto l'elettricità", e intendeva grazie alla curiosità del ragazzo.—

PRIMA STAVO dicendo che questo lavoro è molto più americano di qualunque altra cosa tu abbia fatto.—

QUESTO È dovuto alla vita che anima l'opera. Ho sempre amato la scultura greca arcaica, ma quando guardo un *kouros* non mi viene l'istinto di inginocchiarmi a pregare, come avrebbero fatto nell'antica Grecia. Credo sia importante che quando realizi qualcosa di bello e destinato a vivere a lungo questo sia vivo, rappresentato nel pieno della sua vitalità. Perché se lo realizzi già morto, non risusciterà in seguito. Secoli fa, l'essenza americana del mio lavoro probabilmente non sarebbe stata percepita, ma questo concetto di America è una delle cose che rende viva l'opera.—

INTERESSANTE osservazione.—

A PROPOSITO dei soggetti delle mie opere, quando ero un giovane scultore, osservavo spesso la scultura modernista ma non ne ho mai capito i contenuti. Più di recente ho cominciato a comprendere che per molti scultori di quella generazione il vero significato dei propri lavori non stava nei materiali che usavano (come travi e chiodi) ma nel rapporto con quei materiali. Allora ho cominciato a vedere i miei soggetti provenire dal deposito di rottami del mio cervello così come quelle travi provenivano da depositi di rottami industriali. In opere quali *Oh! Charley, Charley, Charley...* (1992), *the Big Lady e Family Romance* (1993) i contenuti provengono da me e sono importanti perché indicano con certezza che i lavori erano già vivi nel momento in cui ci stavo lavorando. Ma sta succedendo anche qualcosa d'altro. Quando hai collocato tutte le travi dentro una stanza, beh poi devi fare qualcosa, le devi trasformare in una scultura. Credo sia proprio questo l'obiettivo a cui molti scultori modernisti cercavano di arrivare.—

PARLIAMO brevemente del rapporto di *Boy with Frog* con le tue prime opere. Mi ricorda le prime sculture-performance in cui rinchiudevi il tuo corpo dentro uno spazio. C'è una relazione tra questi lavori e *Boy with Frog*, almeno per quanto riguarda il concetto di figura inserita in un suo spazio specifico?—

IN UN CERTO senso in quelle opere cercavo di costruire il mio spazio personale e sicuramente questo concetto, una volta acquisito, è stato portato avanti.—

IN QUEI LAVORI l'astrazione geometrica e la figura non sono completamente separate, ma dipendono l'una dall'altra. Percepisco la stessa dinamica anche

in *Boy with Frog*.—

LO STESSO rapporto si trova anche nei *kouroi*, la lotta tra geometria e naturalismo.—

I *KOUROI* sono stati importanti per le tue sculture figurative dell'ultimo decennio, quando hai abbandonato l'idea del manichino. Quando è avvenuto questo cambiamento?—

**CON ALUMINUM Girl** (2003). Doveva essere una scultura policroma in legno ma poi si è lentamente trasformata in una scultura monocroma in alluminio. Avevamo circa sessanta tonalità diverse di bianco, se fosse stato troppo freddo, se cioè ci fosse stato troppo blu, sarebbe sembrata un morto vivente appena uscito dall'obitorio. Se invece fosse stato troppo caldo, non avrebbe avuto la giusta tensione. Così ho cercato di raggiungere il punto esatto in cui la ragazza sembrava poter uscire dalla sua pelle, con una certa tensione superficiale.—

COSÌ il soggetto si trova in una terra di mezzo, né morta, né viva. È lo stesso bianco che hai usato in *Boy with Frog*?—

NO, HO fatto molti riteocchi alla Carlson & Co. Il sole di Los Angeles ha una luce completamente diversa da quella di Venezia, dove il riflesso verde dell'acqua dei canali gli avrebbe dato un aspetto diverso, più freddo, quindi il bianco doveva essere un po' più caldo per apparire di nuovo neutro.—

LE TECNICHE che hai usato per *Boy with Frog* sono le stesse che avevi messo a punto per *Aluminum Girl*?—

SÌ, UN ARTISTA lavora con le mani. Per Rodin era lo stesso, mi dirai, ma ora i tempi sono completamente cambiati. In realtà io lavoro con le mani di venti persone. Spingi le persone a lavorare ai limiti delle loro capacità e poi cancelli. E alla fine l'opera trova la sua forma.—

IL LAVORO è iniziato con la scansione dell'immagine del figlio del tuo costruttore. Hai creato un modello digitale che hai poi elaborato al computer rendendolo tridimensionale.—

IN SEGUITO abbiamo ricavato un modellino in schiuma poliuretanica che abbiamo rivestito di argilla.—

UN PROCEDIMENTO molto classico.—

SI, È UN processo per addizione che genera un modello da cui si ottiene uno stampo in cui successivamente sicola un materiale resistente. Io ho usato il Forton. Poi si prosegue per sottrazione. Il vantaggio del Forton è che si può anche aggiungerlo in un secondo momento, cosa che non si può fare con il gesso. Mi piace perché permette di aggiungere un'altra fase di lavorazione. Il lavoro manuale non è escluso,

nel usiamo anche scalpello e molatrice. A quel punto realizziamo la forma in metallo. Ho usato l'acciaio inossidabile perché la scultura è all'aperto e l'alluminio ha problemi di erosione. Quindi passiamo alla saldatura dei pezzi e ai riteocchi finali.—

PIÙ O MENO nello stesso periodo in cui stavi realizzando *Boy with Frog* lavoravi anche a piccole sculture a forma di uovo, come *Chicken*. Una volta, in un museo di Parigi, ricordo che sei rimasto sbalordito dalle straordinarie figure allungate di Giacometti, ma anche dalle sue opere più piccole. Hai mai pensato al legame che hai con questi lavori di Giacometti?—

CI PENSO molto. Quando guardi quelle piccole sculture non pensi solo che sono piccole ma anche a quanto sia bravo lui come scultore. Sono meravigliose.—

UN'ULTIMA domanda. *Boy with Frog* tra le tue opere è quella più vicina al concetto di arte pubblica. Cosa significa questo per te?—

LA VEDO di più sotto la prospettiva temporale, come un'opera che vivrà a lungo. Non la considero legata a me, la sua ragiona d'essere è insita nella sua capacità di attivare "il meccanismo del significato". Come ho detto prima, non prego davanti ai *kouroi*, tuttavia sono interessato alla lotta tra stilizzazione e naturalismo. In questo senso, secoli dopo la loro realizzazione, i *kouroi* sono meccanismi di significato e questo grazie al fatto che sono delle sculture. Penso a questo quando realizzo un'opera, a trovarne il potenziale per attivare il meccanismo del significato.—

---

CHARLES RAY  
PAUL SCHIMMEL

WHEN I SAW *Boy With Frog* in Venice, I couldn't imagine it anywhere else. It's your first commissioned work, isn't it?—

YES. Mr. Pinault asked me to make a big sculpture for the point of the Dogana. I might have made it anyway. I had already begun to think about the piece, although not in its totality, and it's related to *The New Beetle* (2006). But when Mr. Pinault talked to me about the project, all of my thinking came to-

gether. I can never separate the production of the work from its creation. It's not like I have this idea and then we go build it.—

DESCRIBE the first time you saw the site from the water, from St. Mark's, from walking around the building itself.—

IT WAS HARD because the museum was under construction.—

SO THE SCALE wasn't completely clear to you at first.

The Dogana is a big building, but it also has a child-like quality and simplicity.—

ALSO, the point is quite narrow. It keeps getting tighter and tighter as it juts into the water.—

ONE OF YOUR challenges must have been finding the right height for the figure. You didn't want it to be Michelangelo's David, but you also didn't want it to be purely human.—

EXACTLY. It's interesting to realize that both *Boy with Frog* and *Pulp '91* (*The Big Lady*) (1994) are the same height: eight feet. But they are very different. A lot of the "artfulness" of the work for me was getting the scale right for that location.—

DID YOU understand that when you went to Venice?—  
YES. I WENT with mockups of many different sizes. There was some pressure to go with a fourteen-foot version, because it was big and you could see it from St. Mark's very clearly. Everyone loved it, and I did, too. Then one night, after I had decided on fourteen feet, the staff back at the hotel asked me why I was visiting Venice, because it was the off-season. I told them that I was doing the sculpture. They were happy that Mr. Pinault had built them a contemporary art museum. It wasn't, however, because they were art lovers, but because they would be able to walk out to the Dogana again. This was a very important place in the life of a Venetian. Couples would go there for Sunday ice cream. Guys would ask their girlfriends for kisses. That put doubts in my mind about making a fourteen-foot-high monument. I thought in order to work, the Boy has to become a citizen of Venice some day. But at fourteen feet, it's a monument. It doesn't relate to anybody but the tourists going by in the vaporettos (although I wanted the tourists to like it, too). I realized that while riding by myself, when the driver, who didn't know I was the artist, said, "I'm going to slow down so that you can see the detail on the frog."—

YOU WANTED the public to have a rapport with the work.—

YES. THEN on the flight home, I started thinking. I knew fourteen feet wasn't going to work. Then I'd have to explain to Mr. Pinault and everybody else

that I was going to make an eight. But I felt that they were going to think that I only wanted to make it smaller so that my commission would be larger.—

THAT YOU were cheating out! [laughs]—

RIGHT. So I wrote Mr. Pinault a letter explaining my thinking, and he was very understanding.—

EVEN THOUGH the Boy is the same height as the Big Lady, the viewer's relationship to it is quite different. The Big Lady is this mother you look up to, but that you can't hold onto. By contrast, the viewer's approach to the Boy is different. The frog in particular provides a point of access that facilitates a one-to-one relationship with the work.—

THE FROG was originally going to be at my eye level. It's hyper-realistic. Every bump on its skin is visible. But the boy's face is very out of focus. It almost looks like it's been sandblasted.—

IS ANY PART of the boy hyper-realistic?—

NOT HYPER-realistic, but naturalistic. The genitals and the folds around them. The feet. But if you look closely, core things are missing. One nipple, for example. It's not there so that there's a triangulation between the frog, the boy's belly button, and his one nipple. Two nipples just breaks it. So my solution was to get rid of one. Nobody notices, but it's been erased.—

WHO WAS the model for the boy?—

MARK ROSSI's son, Abel. Mark is my fabricator. He used to be the project manager at Carlson & Co. Abel was also the model for the boy in *The New Beetle*.—

IS THE BOY a self-portrait?—

I DON'T think so.—

WHAT ABOUT the frog? Did you use a specific frog, or is it a composite?—

WE USED a specific frog, which we photographed in my studio. On the morning of the shoot, we put ice in its aquarium, so that it would go to sleep and we could photograph it.—

THE CONTRAST between the hyper-realism of the frog and the boy is just shocking. Is it a rare species of frog?—

NO, it's called a goliath frog, because it's big, like Goliath.—

THAT TAKES the work back not only to Michelangelo's David, but to Donatello's, arguably the most advanced sculpture of the early Renaissance, and another commissioned work. Did you look at that work?—

YES.—

BUT, OF COURSE, here, the frog is "Goliath." What are your associations with it?—

I WAS THINKING about the piece and learned I needed heart surgery pretty simultaneously. The frog is often the first specimen students cut open in their first histology class. It's like a heart in that respect.—

IT'S ALSO about the same size as a heart. So in some ways, it's a portrait of a very specific time in your life. Any other associations with the frog?—

I HAD ALSO been re-reading Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*. There's that passage in Chapter 19, where Huck and Jim are lying on their raft on the Mississippi River, talking about the stars. Jim says he thinks they were made, and Huck says he thinks they just happened. Then Jim says that the moon could have laid them, and Huck replies that that's reasonable, because he'd seen a frog lay as many eggs as there are stars.—

TWAIN MAKES me think about the fact that you're from Chicago. You grew up in that belt of Americana. What does it mean to take the Grand Canal and turn it into the Mississippi? To bring America to Venice?—

ALTHOUGH *Boy With Frog* is a commission, it's also a gift. With a gift, you always give something of yourself. Some Venetians might wonder why I didn't use a crab, when crabs actually live in the canals, but that didn't have any meaning for me. The frog did.—

THE IDEA that the boy has just pulled the frog out of the Grand Canal has a certain wonderment. Time and space collapse in a beautiful way.—

IT'S LIKE the boy is coming to grips with otherness. One viewer looked at the sculpture and said a really beautiful thing: "That's why we invented electricity." They meant the curiosity of the kid.—

I WAS SAYING earlier that this work feels as American as anything you've ever done.—

THAT GOES to the life of the work. I have a love for Archaic Greek sculpture. When I look at a *keuris* (a sculpture of a male youth from this period), I don't get down on my knees and pray to it, as its original viewers would have done. What's important to me is that if you're going to make something that lives on and that's good, it had better be born alive, in its moment. Because if it's dead when it's born, it's not going to come alive later. Centuries from now, the Americanness of my work may not be perceptible to viewers, but this notion of America is one of the things that gave the work life.—

THAT'S a good point.—

REGARDING the subject of my works, when I was a younger sculptor, I looked at a lot of high modernist

sculpture, but I never understood its subject. Then more recently, I began to understand that for many sculptors of that generation, the real meaning of their work lay not in the materials they used, such as I-beams and rivets, but in the relationships they constructed with those materials. Just as one sculptor's I-beams might come from his industrial scrap yard, I started seeing my own subject matter as coming from the scrap yard of my own mind. In works like *Oh! Charley, Charley, Charley . . .* (1992), the *Big Lady*, and *Family Romance* (1993), these elements are from me. They're important because they help ensure that the works are born alive, in the moment that I'm working in. But something else is going on. You put all the I-beams into a room, and you have to do something with them. You've got to make the sculpture out of them. I think that's what a lot of high modernist sculptors were trying to get at.—

LET'S TALK a bit about *Boy With Frog*'s relation to your earlier works. It makes me think of your early performative sculptures, in which you took your own body and embedded it into a space. Is there a relationship between these early works and *Boy With Frog*, in terms of this notion of a figure embedded into its space?—

IN A WAY, I was building my own spaces for those works. The information that I got from doing them is certainly carried forward in that respect.—

IN THOSE works, geometric abstraction and the figure are not completely separate. They rely on each other. I perceive the same dynamic in *Boy With Frog*.—

YOU ALSO see the same relationship in *kouros*. That struggle through geometry to naturalism.—

KOUROI HAVE been important to your figurative sculptures of the past decade, especially the ones that have broken with the idea of the mannequin. When did this break occur?—

WITH *ALUMINUM Girl* (2003). It was going to be a polychromatic wooden sculpture, and then it slowly developed into a monochromatic aluminum one. We had about sixty different whites. If the white was too cold, if there was too much blue in it, she would look like she had just stood up in the morgue, one of the walking dead. And if it was too warm, there would be no tension. So I tried to get it to the point where it felt like she could step through her own skin. There's a little bit of a tension on the surface.—

IT'S IN THIS in-between space, between not-dead and not-alive. Is it the same white you used in *Boy With Frog*?—

NO. I MADE a lot of corrections at Carlson & Co. The Los Angeles sun is so different from the light of Venice. It wouldn't look the same with the green light

of the canals reflecting up to it. The green brings coolness. There needed to be a little warmth to bring it back to neutral.—

WERE THE techniques you developed for *Aluminum Girl* also used for *Boy With Frog*?—

YES. An artist works through his hands. You can make that claim for Rodin, for example. But it's a different time now. I literally work through twenty people's hands. You push people to the limits of what they can do and then erase it. And finally this thing is shaped.—

YOU STARTED by scanning your fabricator's son, creating a digital model, and then changing the image by modeling it three-dimensionally on the computer.—

THAT BRINGS us to making a foam model. Then we put clay on the top of the foam.—

AT THAT point you're going back to a very classical kind of modeling.—

YES, it's an additive process. Then at a certain point we take a mold and cast it in a hard material. I use Forton. Then it becomes a subtractive process. The beauty of Forton is that you can also add to it, unlike plaster. I like that. It brings another layer of form to the process, because we are actually using chisels and grinders. It's not like your hand is removed. Then we make the metal form. I used stainless steel because the sculpture is outside and aluminum has erosion problems. Then we weld the metal form together and tweak it.—

AT ABOUT the same time you were making *Boy With Frog*, you were also making small, hand-held egg sculptures, like *Chicken*. Once when we were visiting a museum in Basel, I remember how you were flabbergasted by these extraordinary, elongated Giacometti's, as well as by his hand-held works. Have you thought about your relationship to Giacometti in that respect?—

I THINK about him a lot. When you look at those little sculptures, you think not just that they're small, but about how well he could sculpt. They're beautiful.—

ONE LAST question. *Boy With Frog* is the most civic sculpture you've ever made. What does that mean to you?—

I SEE IT more temporally, as a work that will exist over a long period of time. It's not so much about me, as it is about turning on the "meaning machine." I said earlier that I don't pray to the kouros, but still it's interesting for me to think about this struggle between stylization and naturalism. In this respect, centuries after their time, the kouros are meaning

machines, and this comes from their sculpturalness. I think about that when I'm making something—about finding the potential to turn on the meaning machine.—

---

CHARLES RAY

PAUL SCHIMMEL

QUAND J'AI VU *Boy with Frog à Venise* je me suis rendu compte que cette sculpture n'aurait pas eu sa place ailleurs. C'est votre première œuvre réalisée en réponse à une commande, n'est-ce pas?—

OUI. FRANÇOIS Pinault m'a demandé une grande sculpture pour Punta della Dogana. J'aurais pu faire cette œuvre de toute façon. J'avais déjà commencé à y penser, du moins à certains aspects, en lien avec *The New Beetle* (2006). Mais quand M. Pinault m'a parlé du projet, mes pensées se sont rassemblées. Je ne fais jamais de distinction entre ce qui relève de la conception d'une œuvre et ce qui relève de sa réalisation. Ce n'est pas comme si, d'abord j'avais une idée, et puis ensuite on se mettait à la réaliser.—

PARLEZ-MOI de la première fois où vous avez vu l'endroit depuis la lagune, depuis la place Saint-Marc, en vous promenant autour du bâtiment.—

C'ÉTAIT COMPLIQUÉ, car le musée était en construction.—

DONC AU DÉPART la question de l'échelle n'était pas complètement claire. La Dogana est un grand bâtiment, mais elle a aussi une sorte de simplicité presque enfantine.—

OUI et la pointe est très étroite. Elle le devient de plus en plus au fur et à mesure qu'elle s'avance dans l'eau.—

UN DES DÉFIS que vous avez dû affronter a certainement été celui de trouver la bonne hauteur pour la sculpture, ce ne devait pas être le David de Michel-Ange mais pas non plus la simple grandeur nature.—

EXACTEMENT. C'est intéressant de noter que *Boy with Frog* et *Fall '91 (The Big Lady)* (1992) ont la même hauteur, 240 centimètres environ. Elles sont pourtant très différentes. Une grande partie de la dimension proprement artistique de ce travail

consistait précisément pour moi à réussir à trouver l'échelle juste par rapport au lieu.—

VOUS L'AVEZ compris quand vous êtes allé à Venise?—

OUI, j'y suis allé avec des maquettes de tailles différentes. Il y a eu un peu de pression pour qu'on se fixe sur une version d'un peu plus de 4 m, assez grande pour être bien visible depuis Saint Marc. Elle plaisait à tout le monde et à moi aussi, à dire vrai. Puis un soir, alors que je m'étais décidé pour cette taille de 4 m, le personnel de l'hôtel où j'étais descendu m'a demandé pourquoi donc je visitais Venise hors saison et j'ai répondu que j'étais en train de réaliser la sculpture en question. Ils étaient heureux que François Pinault leur ait construit un musée d'art contemporain, non pas qu'ils fussent des passionnés d'art, mais parce qu'on pourrait de nouveau se promener à la Dogana, qui a toujours été un lieu très important pour les Vénitiens. Les jeunes couples s'y rendaient pour manger une glace le dimanche, les garçons pour embrasser leurs fiancées. C'est là que j'ai eu des doutes sur le fait de réaliser un monument de 4 m de haut. J'ai pensé que, pour fonctionner, l'œuvre devait devenir un habitant de Venise. Avec quatre mètres de haut, l'œuvre n'était pas un « citoyen vénitien », mais un monument. Elle n'entrant plus en relation qu'avec les touristes qui passent devant en vaporetto (même si, évidemment, je voulais qu'elle leur plaise à eux aussi). Je m'en suis rendu compte quand un jour je suis passé devant tout seul en bateau-taxi et que le conducteur, qui ne savait pas que j'étais l'artiste, m'a dit : « Je ralenti un peu pour que vous puissiez voir les détails de la grenouille».—

VOUS VOULIEZ que le public ait une relation particulière avec l'œuvre.—

OUI. ENSUITE sur le vol du retour j'ai commencé à réfléchir. Je savais qu'une hauteur de 420 cm ne fonctionnerait pas, mais je devais alors expliquer à M. Pinault et à tout le monde que l'œuvre ne ferait que la moitié de la hauteur prévue. J'avais peur qu'ils pensent que la seule raison pour laquelle je voulais la faire plus petite était que de cette manière ma commission serait plus importante.—

QUE VOUS vouliez vous faire de la marge! [rires]—

EXACT. Alors j'ai écrit une lettre à M. Pinault pour lui faire part de mes réflexions et il a été très compréhensif.—

BIEN QUE Boy et Big Lody aient la même taille, le rapport que le spectateur a avec ces deux œuvres est tout à fait différent. Big Lody est une mère vers laquelle on élève son regard, sans que pourtant le regard reste « accroché ». L'approche que le spectateur a de Boy est au contraire très différente. La

grenouille en particulier fournit un point de contact qui facilite le rapport personnel avec l'œuvre.—

AU DÉPART la grenouille devait être à la hauteur de mes yeux, elle est hyperréaliste, on voit toutes les protubérances de sa peau. Le visage de l'enfant en revanche est résolument flou, comme s'il avait été sablé.—

AUCUNE PARTIE de l'enfant n'a de caractéristiques hyperréalistes?—

HYPERRÉALISTES non mais naturalistes. Par exemple les parties génitales, et les plis tout autour. Ou les pieds. Mais si on l'observe de près on note qu'il manque des détails fondamentaux, un mamelon, par exemple. S'il manque, c'est pour que la grenouille, le nombril, et le mamelon restant dessinent un triangle. Avec deux mamelons, ça ne marchait plus. J'ai donc décidé d'en éliminer un. Personne ne le remarque, mais il a été effacé.—

QUI EST le modèle de l'enfant?—

ABEL, le fils de Mark Rossi. Mark est celui qui fabrique mes œuvres, avant il était chef de projet chez Carlson & Co. Abel a également été le modèle de l'enfant de *The New Beetle*.—

L'ENFANT est-il un autoportrait?—

NON, je ne pense pas.—

QUE POUVEZ-vous me dire de la grenouille ? Avez-vous utilisé une grenouille en particulier ou un photomontage?—

NOUS AVONS utilisé une grenouille en particulier, que nous avons photographiée dans mon atelier. Le matin de la séance photos nous avons mis de la glace dans son aquarium pour l'endormir et ensuite pouvoir la photographier.—

LE CONTRASTE entre l'hyperréalisme de la grenouille et l'enfant est tout simplement impressionnant. Est-ce une grenouille d'une espèce rare?—

NON, ELLE s'appelle Grenouille Goliath parce qu'elle est grande, comme le géant.

ET CELA nous renvoie non seulement au David de Michel-Ange mais aussi à celui de Donatello, probablement la sculpture la plus sophistiquée de la Première Renaissance. C'est lui aussi une œuvre de commande. Avez-vous vu cette œuvre?—

OUI.—

ÉVIDEMMENT, ici c'est la grenouille qui joue le rôle de Goliath. Quel type de rapport avez-vous avec elle?—

AU MOMENT où je réfléchissais à cette œuvre j'ai appris que je devais subir une intervention cardiaque en urgence. La grenouille est le premier spécimen

que les étudiants disséquent pendant leur premier cours de biologie. En ce sens, c'est comme un cœur.—

ELLE EST aussi plus ou moins de la même taille qu'un cœur. D'une certaine manière c'est le portrait d'un moment précis de votre vie. D'autres connexions avec la grenouille?—

J'ÉTAIS ÉGALEMENT en train de relire *Les aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain. Il y a un passage, au chapitre 19, où Huck et Jim parlent des étoiles, allongés sur leur radeau sur le Mississippi. Jim dit que selon lui quelqu'un les a créées, tandis que Huck est convaincu qu'elles sont là simplement par hasard, mais ensuite Jim affirme que c'est peut-être la Lune qui les a pondus là et Huck réplique que finalement c'est possible car il a vu une grenouille pondre autant d'œufs qu'il y a d'étoiles dans le ciel.—

TWAIN ME fait penser que vous êtes de Chicago, vous avez grandi dans la « belt of Americana ». Que signifie transformer le Grand Canal en Mississippi ? Peut-être amener l'Amérique à Venise?—

MÊME SI le Boy with Frog est une commande, il est aussi comme un cadeau. Quand on fait un cadeau, on donne aussi toujours quelque chose de soi. Peut-être que certains Vénitiens pourraient se demander pourquoi je n'ai pas utilisé un crabe, comme ceux qui vivent dans les canaux, mais le crabe n'a pas de signification particulière pour moi. La grenouille, oui.—

L'IDÉE QUE l'enfant vienne tout juste de pêcher la grenouille dans le Grand Canal crée un état d'émerveillement. Le temps et l'espace se confondent de manière étonnante.—

C'EST COMME si l'enfant arrivait à comprendre l'idée d'altérité. Un spectateur, après avoir vu la sculpture, m'a dit une chose étonnante : « Voici comment nous avons découvert l'électricité », et il entendait par là « grâce à la curiosité de l'enfant ».—

TOUT À L'HEURE je disais que ce travail est beaucoup plus américain que le reste de vos œuvres.—

C'EST DÔ à sa genèse. J'ai toujours aimé la sculpture grecque archaïque. Quand je regarde un kouros je ne mets pas à genoux pour prier, comme ceux qui le regardaient dans la Grèce antique. Je crois qu'il est important, quand on réalise quelque chose de beau et destiné à vivre longtemps, que cette chose soit vivante, représentée à l'apogée de sa vie. Car si on la réalise déjà morte, elle ne resuscitera pas par la suite. Dans plusieurs siècles, la dimension américaine de mon travail ne sera probablement plus perceptible, mais ce concept d'Amérique est une des choses qui confèrent de la vie à mon œuvre.—

OBSERVATION intéressante.—

À PROPOS des sujets de mes œuvres, quand j'étais jeune sculpteur, j'observais souvent la sculpture moderniste mais je n'en ai jamais compris son sujet; plus récemment j'ai commencé à comprendre que pour de nombreux sculpteurs de cette génération la véritable signification de leurs travaux ne résidait pas dans les matériaux qu'ils utilisaient (comme des poutres ou des clous) mais dans la relation qu'ils établissaient avec ces matériaux. Alors, de la même façon que ces poutres provenaient de décharges industrielles, j'ai commencé à voir mes sujets émerger de la décharge publique qui est dans mon cerveau. Dans des œuvres comme *Old Charley*, *Charley*, *Charley...* (1992), *The Big Lady et Family Romance* (1993) les contenus proviennent de moi et ils sont importants parce qu'ils apportent la certitude que mes travaux sont nés vivants, au moment même où je travaillais dessus. Mais il se produit aussi quelque chose d'autre. Quand on a placé toutes les poutres dans une pièce, eh bien ensuite on doit leur faire quelque chose, on doit les transformer en une sculpture. Je crois que c'est précisément à ça que de nombreux sculpteurs modernistes essayaient d'arriver.—

PARLONS brièvement du rapport entre *Boy with Frog* et vos premières œuvres. Ça me rappelle vos premières sculptures-performance où vous utilisiez votre propre corps pour l'insérer à l'intérieur d'un espace. Y a-t-il une relation entre ces travaux et *Boy with Frog*, au moins en ce qui concerne le concept d'une figure insérée dans son propre espace ?—

D'UNE CERTAINE manière, je construisais mes propres espaces pour ces œuvres. Mes œuvres ultérieures sont assurément dans la continuité de ces expériences, dont elles se sont nourries.—

DANS CES TRAVAUX l'abstraction géométrique et la figure ne sont pas complètement séparées, elles dépendent l'une de l'autre. Je perçois la même dynamique dans *Boy with Frog*.—

ON TROUVE également le même rapport dans les *kourou*, cette lutte entre géométrie et naturalisme.—

LES *KOUROU* ont été importante pour vos sculptures figuratives de ces dix dernières années, quand vous avez abandonné l'idée du mannequin. Quand ce changement est-il advenu ?—

AVEC ALUMINUM Girl (2003). Ce devait être une sculpture en bois polychrome mais ensuite elle s'est lentement transformée en une sculpture monochrome en aluminium. Nous avions environ soixante tonalités différentes de blanc, s'il avait été trop froid, c'est-à-dire s'il y avait eu trop de bleu, elle aurait ressemblé à un mort vivant tout juste sorti de la morgue. Si, en revanche, le blanc avait été trop chaud, il n'y aurait pas eu cet effet de tension. Aussi ai-je cherché à atteindre le point où elle semblait pouvoir sortir de

sa peau, avec un peu de tension sur la surface.—

ELLE EST dans un entre-deux, ni morte, ni vivante. Est-ce le même blanc que celui utilisé dans *Boy with Frog*?—

NON, J'AIS fait beaucoup de retouches chez Carlson & Co. Le soleil de Los Angeles donne une lumière complètement différente de celle de Venise. Le reflet vert de l'eau des canaux lui aurait donné un aspect différent, plus froid, donc le blanc devait être un peu plus chaud pour apparaître de nouveau neutre.—

LES TECHNIQUES que vous avez utilisées pour *Boy with Frog* sont-elles les mêmes que celles mises au point pour *Aluminum Girl*?—

OUI, UN ARTISTE travaille avec ses mains. On pouvait dire cela de Rodin, par exemple. Mais aujourd'hui les temps ont changé, et en réalité je travaille avec les mains de vingt personnes. On pousse les personnes à aller jusqu'à la limite de leurs capacités et puis on l'efface. Et à la fin l'œuvre trouve sa forme.—

LE TRAVAIL a commencé par la numérisation de l'image du fils de votre fabricant pour créer un modèle numérique que vous avez ensuite modélisé en 3D sur ordinateur.—

À PARTIR de là nous avons fait une maquette en mousse que nous avons ensuite recouvert d'argile.—

UN PROCÉDÉ vraiment classique.—

OUI, c'est un processus qui fonctionne par addition. Il permet d'obtenir un moule dans lequel on coule ensuite un matériau résistant. Moi, j'ai utilisé le Forton. Puis on procède par soustraction. L'avantage du Forton c'est que l'on peut aussi l'ajouter dans un deuxième temps, chose que l'on ne peut pas faire avec le plâtre. Je l'aime bien, il permet d'introduire une autre phase d'exécution, le travail manuel n'est pas exclu, nous utilisons également le ciseau et la meuleuse. A ce stade nous réalisons le moule en métal. J'ai utilisé de l'acier inoxydable car la sculpture est à l'air libre et l'aluminium pose des problèmes de corrosion. Puis on passe à la soudure des pièces et aux retouches finales.—

PLUS OU MOINS en même temps que la réalisation de *Boy with Frog* vous travailliez aussi sur de petites sculptures en forme d'œuf, comme *Chicken*. Je me souviens qu'une fois, dans un musée de Bâle, vous avez été frappé par les extraordinaires figures allongées de Giacometti, mais aussi par ses plus petites œuvres. Avez-vous déjà songé au lien entre vos travaux et ceux de Giacometti?—

J'Y PENSE beaucoup. Quand on regarde ces petites sculptures on ne pense pas seulement qu'elles sont petites mais aussi que Giacometti est un grand

sculpteur. Elles sont merveilleuses.—

UNE DERNIÈRE question. Parmi vos œuvres, *Boy with Frog* est celle qui est plus proche de l'idée d'art public. Qu'est-ce que cela signifie pour vous?—

JE LA VOIS plus dans une perspective temporelle, comme une œuvre qui vivra longtemps. Je ne la considère pas comme m'étant liée, sa raison d'être est inhérente à la capacité qu'elle a de déclencher « le mécanisme du sens ». Comme je l'ai dit tout à l'heure, je ne prie pas devant les kouroi, toutefois je m'intéresse à la lutte entre stylisation et naturalisme. En ce sens, des siècles après leur réalisation les kouroi sont des machines à produire du sens et ce parce que ce sont des sculptures. Je pense à cela quand je réalise une œuvre, à trouver comment mettre en marche la machine à produire du sens.—

PP. 268-269  
CHARLES RAY  
*BOY WITH FROG*  
2009

ACCIAIO DIPINTO  
PAINTED STEEL  
ACIER PEINT  
CM 247 x 91 x 96,5  
© CHARLES RAY / COURTESY  
MATTHEW MARKS GALLERY  
© PALAZZO GRASSI, PHOTO  
ORCH ORSENIGO\_CHEMOLLO

**CHARLES RAY**  
*BOY WITH FROG*  
2009  
CM 247 x 91 x 96,5



