



Yves Bélogey

Schwarze Spiegel



Der Kunstverein Heilbronn lädt Sie und Ihre Freunde ganz herzlich ein zur Eröffnung der Ausstellung

am Freitag, den 25. Januar 2019, 19 Uhr

Begrüßung
Maria Theresia Heitlinger
Vorsitzende

Einführung
Matthia Löbke
Ausstellungsleiterin

26. Januar bis 17. März 2019

Dienstag bis Sonntag 11–17 Uhr
Donnerstag 11–19 Uhr

Gefördert durch:
H I N Heilbronn
Regierungspräsidium Stuttgart

Kunstverein Heilbronn
Allee 28 / Kunsthalle Vogelmann
74072 Heilbronn
Telefon 07131-83970
kunstverein-heilbronn.de

26. Januar bis 17. März 2019

Dienstag bis Sonntag 11–17 Uhr
Donnerstag 11–19 Uhr

Gefördert durch:
H I N Heilbronn
Regierungspräsidium Stuttgart

Kunstverein Heilbronn
Allee 28 / Kunsthalle Vogelmann
74072 Heilbronn
Telefon 07131-83970
kunstverein-heilbronn.de

Ein Gespräch zwischen
Lana Damergi und Yves Bélogey

LANA Deine Ausstellung heißt »Schwarze Spiegel«, das lässt an die *camera obscura* denken. Kannst Du uns etwas über diesen Titel sagen? Gibt es denn eine Verbindung zwischen Deinen Werken und der Fotografie?

YVES Ja, die Spiegel in einer *dunklen Kammer* sind schwarz. Die im Kunstverein ausgestellten Zeichnungen und Gemälde – also in einer weißen und großzügig beleuchteten Kammer – sind nur Illusionen, reflektieren aber so etwas wie »eine Wahrheitsliebe« analog zum Bild in einem Spiegel. Natürlich dachte ich dabei an fotografische Zeichnungen, als ich diesen Titel vorschlug. Warum das Bedürfnis nach Schwarzweiß? Oder warum dieser Übergang zur Zeichnung? Etwam um Abstand zu schaffen? Das ist die vernünftigste Antwort, die aber ziemlich wenig über die tatsächlichen Schritte sagt, über manchmal auftretende Zweifel, ob es nämlich gelingt, ein Gemälde hinzubekommen, und dass es schwarzweiß schneller, direkter und einfacher geht. Dass in der Ausstellung auch einige Gemälde gezeigt werden, hat mit der *Grenze zwischen* den Zeichnungen und den Gemälden zu tun, dass diese eben nicht unüberwindlich ist und beide einen gemeinsamen Raum bilden. Als ich mich für die Ausstellung für eine Zeichnung der »Roten Buche«, die auf dem Heilbronner Friedhof steht, entschied, las ich gerade *Schwarze Spiegel* von Arno Schmidt – den ich in letzter Zeit intensiv lese. Ein Mann ist einziger Überlebender eines verheerenden Dritten Weltkriegs, der in den 1960er Jahren stattgefunden hat. Inmitten der Überreste geht es darum, dass er weiterschreiben wird – zweifelsohne, um zu überleben, sich zu erinnern.

Tatsächlich wäre ich auf den Titel nicht ohne diese Lektüre gekommen, habe ihn aber sofort mit dem Schwarz der Zeichnungen assoziiert, was wiederum eine Verbindung zur Schwarzweiß-Fotografie darstellt. Dieser Titel erscheint mir ideal sowohl der poetischen Ebene und seines Zusammenhangs mit der Arno-Schmidt-Lektüre wegen, als auch um den fotografischen Hintergrund der Zeichnungen hervorzuheben und zu betonen, dass ich den Zeichnungen den Vortritt lassen möchte. Denn es gibt in meiner Arbeit keine Hierarchie zwischen Zeichnung und Malerei, die Zeichnungen sind keine Skizzen oder vorbereitende Studien. Die Gemälde fungieren ebenso sehr als Studie wie die Zeichnungen. Es gab also diese Verquickung der Umstände, denn Arno Schmidt spricht ja auch über Fotografie und hat sie selbst betrieben.

Auf Seite 9 von *Aus dem Leben eines Fauns** las ich: *»Mein Leben?!*: ist kein Kontinuum! (nicht bloß durch Tag und Nacht in weiße und schwarze Stücke zerbrochen! Denn auch am Tage ist bei mir der ein Anderer, der zur Bahn geht; im Amt sitzt; büchert; durch Haïne stelzt; begattet; schwatzt; schreibt; Tausendsdenker; auseinanderfallender Fächer; der rennt; raucht; kotet; radiohört; ›Herr Landrat‹ sagt: that’s me!): ein Tablett voll glitzernder snapshots.

Kein Kontinuum, kein Kontinuum!: so rennt mein Leben, so die Erinnerungen (wie ein Zuckender ein Nachtgewitter sieht) ...»

[* Arno Schmidt, *Nobodaddys Kinder. Aus dem Leben eines Fauns. Brand’s Haide. Schwarze Spiegel*, Zürich 1985, S. 9]

Und in einer dazugehörigen Anmerkung: »Wenn A. S. von Erinnerung spricht, knüpft er an Schopenhauer an, der von der Diskontinuität des Bewusstseins und des Denkens spricht, wenn er in *Die Welt als Wille und Vorstellung* im zweiten Band Kapitel 15 schreibt, »daß das menschliche Bewußtseyn und Denken, seiner Natur nach, notwendig fragmentarisch ist.«

Ich war sehr berührt von dieser Passage und der Anmerkung, die mir auf den Status eines Gemäldes in einer Ausstellung zu verweisen scheinen, aber auch auf eine Art, das Bild selbst als ein Mosaik (oder Puzzle) aufzufassen, ein organisiertes Sammelsurium fragmentarischer Stücke, die nicht willkürlich durch eine große homogenisierende Geste zur Einheit kommen. Zur Einheit kommt das Ganze vielmehr durch den Willen, einen Gegenstand oder eine Situation zu beschreiben, einen Versuch sich zu erinnern oder wenigstens eine Spur zu bewahren.

LANA Und wovon möchtest Du eine Spur bewahren?

YVES Von dem, was bleibt. Das heißt, dass nicht meine Arbeit sich verändert, sondern die Welt um mich herum.

Und dies sehe ich ganz besonders in Frankreich, aber nicht nur dort. Diese Bewegung verläuft ebenso planetarisch wie es das populäre und kollektive Habitat war, über das ich arbeite: Überall werden die modernen Wohnblocks abgerissen. Seltsamerweise ist das eine Tabula-Rasa-Bewegung analog zu derjenigen, die manchmal ihrem Bau zugrunde lag, und es scheint so, als dürften sie sich nicht einwurzeln. Eine der Hauptkritiken an den großen Wohnsiedlungen lautet beispielsweise, sie würden die Straße nicht einbinden, das soziale Leben, das der Zugehörigkeit zu einer Straße ganz eigen ist, in der ich, Du, er, sie wohnt. Aber die Straße braucht Zeit, und muss sie sich nehmen können. Die Sanierung der Wohnsiedlungen hätte in diese Richtung gehen können, die Einnahme der Straße, den besonderen sozialen Raum der Straße zu ermöglichen und diese allmähliche Sedimentierung weiterzuführen. Die Kunst der Beobachtung verlangt ständiges Sich-Einlassen in der Zeit der Gegenwart. Die Arbeit der Kunst ist eine aktuelle Meditation über die nahe oder ferne Vergangenheit (beziehungsweise deren Werke).

LANA Könntest Du uns etwas über die Auswahl der Werke für die Ausstellung und über ihre Thematik sagen?

YVES Eher als über die Auswahl der Werke muss man, glaube ich, von der Wahl der Motive sprechen.

Es handelt sich hauptsächlich darum, auf den Ort zu reagieren, die Stadt, den Kunstverein, auch auf die besondere Situation, die die Bundesgartenschau 2019 mit sich bringt. Deshalb das Thema Innengarten, Bäume ... Mein Interesse an Eugène Atget etwa schlägt sich in Bildern mit stark historischen Dimensionen nieder – die Apotheke, deren Wappen vermuten lässt, dass es sie seit 1359 gibt, das Gebäude des Stadtarchivs oder die Schleuse, die uns zeitlich näher scheint. Deutlich zu sehen ist auch der Wiederaufbau, in den Zeichnungen der Wohngebäude mit Ladenlokalen im Erdgeschoss, von denen eines quasi gegenüber dem Kunstverein liegt. Ein paar Zeichnungen und ein Gemälde haben auch Köln zum Thema, einem derzeitigen Schwerpunkt meiner Arbeit.

LANA Bei den Werken, die Du zu zeigen beschlossen hast, hängen Zeichnungen neben Gemälden mit bindemittelfrei auf Leinwand aufgetragenen Pigmenten. Wie unterscheidest Du die Bilder von den Zeichnungen?

YVES Der Hauptunterschied, der den Betrachtenden ins Auge springt, ist die Farbe. Die Pigmentgemälde sind gewissermaßen farbige Zeichnungen. Ich wollte die Technik der Grafitzeichnung auf die Farbe übertragen. Die Pigmentgemälde entstehen aus dem direkten Auftrag des trockenen Pigments – ohne Öl- oder Wasserbinder – auf die Leinwand.

LANA Die Düsseldorfer Becher-Schule ist ja bekannt – Du warst in den 1990er Jahren zweimal länger in Düsseldorf –, deren Protagonisten setzen das Medium Fotografie auf unterschiedlichste Weise ein. Und Du brichst in den Pigmentbildern mit einer Malereipraxis, die Du über Jahrzehnte hinweg gepflegt hast. Was bringt Dir diese neue Methode für Deine ästhetische Sprache?

YVES Fotos verwende ich als Arbeitsdokumente seit über zwanzig Jahren, seitdem ich Bilder male, diese nenne ich Gebäudebilder, sie zeigen hauptsächlich Wohnanlagen. Diese Gemälde haben einen dokumentarischen Charakter, und ich habe mich verpflichtet gefühlt, präzise zu sein und bin deshalb von einer fotografischen Reportage ausgegangen. Danach habe ich mit Zeichnungen im selben Format wie die Gemälde begonnen. Sie haben dann als Gruppe immer mehr Raum eingenommen, aber schon seit geraumer Zeit möchte ich das, was ich in der Zeichnung finde, auch auf dem Gebiet der Malerei und Farbe direkt zur Anwendung bringen. Seit sich die Zeichnungen nun parallel zu den Gemälden entwickeln, habe ich tatsächlich das ein Gefühl, dass sie sich nicht auf dieselben Motive beziehen. Von Anfang an bin ich in den Zeichnungen näher an die Sache herangetreten, das Sujet war bruchstückhafter, konnte auch ein Fassadendetail sein. Mittlerweile ist diese Unterscheidung immer schwerer zu treffen, weil ich genau diese Grenzen zu verschieben versuche. Gerade weil ich im Korpus der Gemälde den Abstand von meinem – als Wohngebäude kenntlichen – Hauptmotiv verschieben und den Bildausschnitt manchmal auf das Maß der Landschaft ausweiten musste, habe ich umgekehrt angefangen, Gemälde von Interieurs anzufertigen.

Ich glaube, jeder Maler muss sich die Frage der Zeichnung in der Malerei stellen – ebenso wie es malerische Formen oder Wirkungen in den Zeichnungen gibt. Ich habe also meine Organisation vereinfacht, und es kommt mir so vor, als würde ich ein neues Spielfeld betreten.

LANA Wie würdest Du diese neuen Gemälde definieren? »Peinture« hat mehrere Definitionen, aber wir wählen einmal willkürlich zwei aus, die aus dem Lexikon des CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) stammen: »Aus Pigment und Bindemittel bestehendes Färbematerial, das dazu verwendet wird, eine Fläche zu überziehen, um sie zu schützen oder zu verzieren« und »Malkunst, ein Ausdrucksmittel, das durch das Spiel der Farben und Formen auf einer Fläche tendenziell die persönliche Sichtweise des Künstlers wiedergibt.« Das Bindemittel scheint in der Definition der »peinture« als Werkstoff eingeschlossen, aber für die Definition als Medium nicht eindeutig vonnöten zu sein. Als was, glaubst Du, sind diese Bilder anzusehen. Handelt es sich vielleicht doch um Zeichnungen?

YVES Ich habe sie schon bald Pigmentgemälde genannt, und vorerst halte ich daran fest. (Man spricht ja auch in der Fotografie von Pigmentabzügen.) Die Betrachter fragen sich, wie das gemacht ist, wie der Werkstoff aufgetragen wird, welche Werkzeuge zur Verwendung kommen. Die Technik ist analog zu dem Verfahren, wie ich Grafitpulver benutze. Ich habe diese Technik und dazu die Instrumente – Schwamm und Lappen, selbst gefertigte Schablonen – auf die Arbeit auf der Leinwand übertragen. Das Pigmentpulver tritt hier an die Stelle von Grafit. Das pendelt zwischen Zeichnung und dem Einsatz von Farbe, wird spürbar im Simultankontrast beziehungsweise der Wechselwirkung von Farbe als Wirkprinzip in der Welt der Schwarzweiß-Zeichnung. Intensives Weiß entsteht durch Schwarz und Grau, im proportionalen Verhältnis der Maße und der Mengen. Die Betrachter sind vor allem deshalb so verunsichert, weil eigentlich keine »Pinselführung« zu sehen ist. Die matte, gleichmäßige Oberfläche des Gemäldes wirkt sehr fluide oder diffus; es treten Transparenzwirkungen auf, die mit etwas Flüssigem zusammenzuhängen scheinen, obwohl die Technik eine durch und durch trockene ist. All das erstaunt, weil die Betrachter gewohnt sind, die Geschicklichkeit eines Malers anhand seiner Pinselführung zu beurteilen, während es in Wahrheit die Farbe ist, die strukturiert (ebenso wie die Zeichnung sich nicht durch die Kontur

definiert). Wenn ich sie mit Ölgemälden vergleiche, überraschen mich die Unterschiede ebenso sehr wie die Tatsache, dass der Unterschied letztlich so groß nicht ist. Ich bin nicht an eine Treue zum Medium gebunden, eine Reinheit im Ausdruck des Mediums, eine Art selbstzweckhafte Ontologie oder Orthodoxie des Verhältnisses zum Medium. Seurats Zeichnungen beispielsweise, die für mich vorbildlich sind, zeigen einen Künstler, der seine Mittel völlig beherrscht und dessen Zeichnungen den Raum ganz ohne Konturen beschreiben. Insbesondere weisen sie abschließende weiße oder gebrochen weiße Pastellhöhlungen auf, ein Akzentuierungs- oder Steigerungseffekt, den man beinahe für unbeholfen halten könnte. Trotz perfekt ausgeführter Technik fügt Seurat also möglicherweise aus einem Bedürfnis nach gesteigerter Wahrheit ein heterogenes Element hinzu. (Zum Beispiel hat ja auch Mike Kelley seine Zeichnungen ostentativ wie mit Tipp-Ex korrigiert ...)

LANA Unter anderen Veränderungen, die mit diesem neuen Ensemble eingetreten sind, finden sich neue Sujets wie der Baum als eigenständiges Motiv, aber auch Menschendarstellungen. Dabei liegt doch für gewöhnlich in Deinen Gemälden das einzig Menschliche in von den Bewohnern hinterlassenen Lebensspuren (beispielsweise trocknende Wäsche als Indiz von Anwesenheit). Wie denkst Du über diese Veränderung? Ist Dein Sujet, die urbane und urban-periphere Architektur, im Wandel begriffen?

YVES Ich würde eher sagen, dass solche Öffnungen ständig stattfinden. Seit ich die Zeichnungen in den Vordergrund rücke, profitieren davon auch die Gemälde. Ich habe die Gebäude nie isoliert oder von der übrigen Welt abgesondert gesehen. Die Arbeit am Bildausschnitt oder an der Auswahl ist von dem, was außerhalb des Bildfeldes liegt, nicht zu trennen. Die Tätigkeit der Bewohner und das, was davon bleibt, hat in meinen Arbeiten zusehends mehr Raum eingenommen, so auch die Vegetation. Dann habe ich mich dem gewidmet, was man vom öffentlichen Raum aus nicht sehen kann: das Innere der Wohnungen, das ich als verborgen, intim, weiblich, Ausdruck des Heimatlichen betrachte. Die Gelegenheit, die mir die Bewohner von Les Avanchets in Genf mit ihrer Einladung gaben, die Bilder in ihrer Siedlung auszustellen, habe ich genutzt, um sie zu fragen, ob sie mich dazu einladen wollten, Interieurs zu machen. Seit diesem Zeitpunkt ist mir bewusst, dass ich Innenräume malen kann. Dieser ganze Weg ist eine Art Reflexion über die Dimension des »Lokalens«, das mit dem »Intimen« verknüpft ist, und da scheint es mir eine Grenze zu geben. Jean-François Chevrier spricht hinsichtlich Marc Patauts Arbeit von *territorialer Intimität*, aber mir ist »lokal« lieber als »territoriale«. Damit kann ich die Wichtigkeit der Arbeit an den Proportionen und des Arbeitens an der Schwelle zwischen Innen und Außen deutlich machen. Letztes Jahr sah ich an den Wänden des Sigmund Freud Hauses in Wien den Satz: »Dwelling-then as now is not a private activity but also a social set-up that allows us to learn and test social behavior«. Um Deine Frage aufzugreifen, würde ich sagen, dass diese Bewegung in der Arbeit ständig stattfindet, aber nicht auf lineare Weise – sie ist eine Verlangsamung. In dem Buch, das ich über die *Rue des Pyrénées* gemacht habe, sind schon viele dieser Elemente eingeflossen. So paradox es scheinen mag, mein Hauptbezugsfeld liegt nicht in der Malerei, sondern in der Fotografie, in der mich das Werk von Eugène Atget immer mehr interessiert. Wie werden zum Beispiel in seinen Fotos Passanten oder Personen in ihrer Tätigkeit nicht porträtiert, sondern fügen sich wie zufällig in die Bilder? Dabei muss man wissen, dass er den Auftritt der Personen regelrecht inszeniert hat. Das hat sicher damit zu tun, dass er, bevor er als Fotograf tätig wurde, Schauspieler war. Also hat er die Personen in ihren jeweiligen Berufen als Schauspieler – Schauspieler ihrer eigenen Rolle – auftreten lassen. Außerdem erkennt man in seinen Aufnahmen die Fähigkeit, Motive ganz konsequent nach einem Bildausschnitt auszuwählen. Nach meiner Einschätzung ergänzen sich diese beiden Aspekte bemerkenswert: Einerseits braucht Atget in seinen Fotos nicht unbedingt Personal, andererseits ist deren Anwesenheit möglich, weil sie als wahre Schauspieler ihres eigenen Lebens fungieren. Seine Bilder sind eher ein Ergebnis der Komposition als die Auswahl aus einer Erzählung, dennoch kennzeichnen sie alle Indizien des Zeitlichen und Gelebten.

YVES BÉLOGEY, Jahrgang 1960, lebt in Paris und lehrt an der École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Malaquais. Zahlreiche internationale Aufenthalte, zuletzt an der Villa Kujoyama in Japan (2009), bereichern seine Arbeit. Bélogey ist mit seinen Arbeiten in namhaften Sammlungen wie der CNAP (Centre National des Arts Plastiques) und der MAMCO (Musée d’art moderne et contemporain) in Genf vertreten. Seit 1999 werden seine Arbeiten in zahlreichen internationalen Ausstellungen gezeigt, 2012 etwa, neben Ulm, auch in Sérignan, Barcelona und Genf.

Entretien d'Yves BÉlorgey par Lana Damergi à l'occasion de son exposition *Schwarze Spiegel*, qui aura lieu du 26 janvier au 17 mars au Kunstverein d'Heibronn.

Lana Damergi : ton exposition s'appelle *Schwarze Spiegel* (Miroirs noirs), cela fait penser à la *camera obscura*. Peux-tu nous parler de ce titre et de ton éventuel souhait de souligner le lien entre tes œuvres et la photographie ?

Yves BÉlorgey : Oui, les miroirs d'une chambre noire sont noirs. Les dessins et tableaux exposés au Kunstverein – chambre blanche et généreusement éclairée – ne sont que des illusions, mais ils reflètent « un amour de la vérité » analogue à l'image des miroirs. Oui je pensais aux dessins photographiques lorsque j'ai proposé ce titre. Pourquoi ce besoin du noir et blanc ? Ou pourquoi ce passage au dessin ? Pour distancier ? C'est la réponse la plus raisonnable, mais qui dit bien peu des mouvements opérés, du doute parfois de parvenir à finir un tableau, et que c'est plus rapide direct et simple en noir et blanc. La présence dans l'exposition de quelques tableaux montre aussi que la frontière entre les dessins et les tableaux n'est pas insurmontable et qu'ils forment un espace commun. En tous cas lorsque j'ai opté pour un dessin de Rot-Buche (hêtre pourpre), je lisais *Miroirs noirs* de Arno Schmidt – je le lis ces temps-ci assidûment. Un homme est seul survivant rescapé d'une troisième Guerre mondiale dévastatrice qui aurait eu lieu dans les années 1960. Au milieu de ce qui reste il va continuer à écrire ...sans doute pour survivre, se souvenir...

C'est un fait que je n'aurais pas pensé à ce titre sans cette lecture, mais que je l'ai tout de suite associé au caractère noir des dessins, lui-même lié à la photographie noir et blanc. Ce titre me paraît idéal tant par sa couche poétique, par le lien avec la lecture d'Arno Schmidt que pour mettre l'accent sur l'arrière-plan photographique des dessins et sur la présence que je veux donner aux dessins. Car il n'y a pas dans mon travail de hiérarchie entre dessin et peinture, les dessins ne sont pas une esquisse ou une étude préparatoire. Les tableaux font autant office d'étude que les dessins. Il y a donc eu ce concours de circonstances, mais Arno Schmidt parle de photographie et l'a beaucoup pratiquée.

Page 8 de *Scènes de la vie d'un faune*, je lisais :

« *Ma vie* ?! : n'est pas un continuum ! (pas seulement qu'elle se présente en segments blancs et noirs, fragmentés par l'alternance jour et nuit ! Car même de jour, chez moi c'est pas le même qui va à la gare ; qui fait ses heures de bureau ; qui bouquine ; arpente la lande ; copule ; bavarde ; écrit ; polypenseur ; tiroirs qui dégringolent éparpillant leur contenu ; qui court ; qui fume ; défèque ; écoutelaradio ; qui dit "monsieur le Sous-préfet" ; that's me!) : un plein plateau de snapshots brillants.

Pas un continuum, pas un continuum ! tel est le cours de ma vie, tel celui des souvenirs (de la façon qu'un spasmophile peut voir un orage la nuit) :... »

Et dans la note afférente : « A.S., parlant du souvenir, rejoint Schopenhauer parlant de la discontinuité de la conscience et de la pensée lorsqu'il dit (dans *Le Monde comme volonté et représentation*, II^e volume) que "notre conscience pensante est, de par sa nature même, nécessairement fragmentaire." »

J'ai été très touché par ce passage et sa note, qui me renvoient au statut du tableau dans l'exposition, mais aussi à une façon de concevoir l'image elle-même comme une mosaïque

(ou un puzzle), un ramassis organisé de pièces fragmentaires qui ne sont pas arbitrairement unifiées par un grand geste homogénéisant. Ce qui unifie l'ensemble est la volonté de décrire un objet ou une situation, une tentative de se souvenir ou au moins de garder une trace.

L.D. : Et de quoi souhaites-tu garder une trace ?

Y.B. : De ce qui reste. C'est à dire que ce n'est pas mon travail qui change. C'est le monde autour de moi. En France tout particulièrement, mais pas seulement, le mouvement est tout aussi planétaire que l'a été la forme d'habitat populaire et collectif sur laquelle je travaille ; partout, les immeubles modernes sont détruits. Étrangement c'est un mouvement de table rase analogue à celui qui avait parfois dominé leur construction, et il semble qu'ils ne doivent pas s'enraciner. Par exemple une des principales critiques sur les grands ensembles était qu'ils n'intégraient pas la rue, et cette vie sociale si particulière à l'appartenance à une rue, celle où je tu il elle habite, or la rue met du temps à prendre, et la rénovation des grands ensembles aurait pu aller dans le sens de permettre la prise de la rue, de l'espace social particulier de la rue et prolonger cette lente sédimentation. L'art de l'observation demande une adaptation constante dans le temps du présent. Le travail de l'art est une méditation actuelle sur le (les œuvres du) passé proche ou lointain.

L. D. : Pourrais-tu nous parler du choix des œuvres pour cette exposition et de leur sujet ?

Y.B. : Plutôt que du choix des œuvres, je pense qu'il faut parler du choix des motifs. Il s'agit essentiellement de répondre au lieu, la ville, le Kunstverein et de répondre à cette situation particulière du Bundestgartenchau 2019. D'où la sorte de jardin intérieur, les arbres... Mon intérêt pour Atget trouve sa juste conséquence dans une forte dimension historique (la pharmacie dont le blason laisse à penser qu'elle continue une tradition remontant à 1359, le bâtiment des archives de la ville, plus proche de nous, l'écluse). La reconstruction apparaît aussi clairement dans les dessins montrant des immeubles d'habitation, avec des boutiques en rez-de chaussée, l'un d'eux se situe presque en face du Kunstverein. Il y a aussi quelques dessins et un tableau de Cologne, et c'est la situation de mon atelier puisque je travaille beaucoup sur cette ville.

L. D. : Les œuvres que tu as choisi de montrer associent des dessins et des tableaux au pigment sur toile appliqués sans liant. Comment distingues-tu les secondes des premières ?

Y. B. : La principale distinction qui saute aux yeux du spectateur est la couleur. Les tableaux pigmentaires seraient des dessins colorés. J'ai voulu adapter la technique des dessins au graphite à la couleur. Ces tableaux pigmentaires sont une application directe du pigment sec – sans liant – ni huileux ni aqueux, sur toile.

L. D. : On connaît bien l'école de photographie de Düsseldorf, où tu as fait deux séjours durant les années 1990, et où l'utilisation du médium de la photographie varie. Ici avec ces tableaux au pigment, tu romps avec une pratique de peinture qui a été la tienne durant

plusieurs décennies. Qu'est-ce que cette nouvelle méthode t'apporte pour ton langage esthétique ?

Y.B. : J'utilise des photos comme documents de travail depuis plus de vingt ans quand j'ai commencé à réaliser des tableaux que j'appelle tableaux d'immeubles qui concernent essentiellement les immeubles d'habitation collectifs. Ces tableaux avaient un caractère documentaire, et je me devais d'être précis et pour cela de partir d'un reportage photographique. Ensuite j'ai commencé à faire des dessins, du même format que les tableaux. Les dessins ont pris de plus en plus de place dans l'ensemble de mon travail. Je voulais depuis quelque temps appliquer plus directement au domaine des tableaux et de la couleur ce que je trouvais en dessin. Depuis que les dessins se développent à côté des tableaux, il y a en effet une sensation qu'ils ne se rapportent pas aux mêmes motifs. Dès le début dans les dessins je me rapprochais plus du seuil, le sujet était plus fragmentaire, un détail de façade. Maintenant la distinction est de moins en moins facile à établir, parce que je cherche à faire évoluer ces frontières. D'autant plus qu'à l'intérieur du corpus des tableaux j'ai eu besoin de faire évoluer la distance avec mon motif principal, reconnaissable dans l'immeuble d'habitation ; j'ai parfois élargi le cadre, jusqu'à la dimension du paysage, inversement j'ai commencé à faire des tableaux d'intérieurs.

Je crois que tout peintre doit se poser la question du dessin dans la peinture – de même qu'il y a des formes ou des effets picturaux dans les dessins. J'ai donc simplifié mon organisation, et j'ai l'impression d'aborder un nouveau terrain de jeu.

L. D. : Comment définirais-tu ces nouveaux tableaux ? La peinture a plusieurs définitions, mais nous en choisissons volontairement deux, issues de la lexicographie du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : « Matière colorante composée d'un pigment et d'un liant, utilisée pour recouvrir une surface, pour la protéger ou l'orner », et « Art de peindre ; moyen d'expression qui, par le jeu des couleurs et des formes sur une surface, tend à traduire la vision personnelle de l'artiste. » Le liant semble être inclus dans la définition de la peinture comme matière, mais ne semble pas clairement nécessaire pour la définition comme médium. Comment penses-tu que l'on puisse considérer ces tableaux ? S'agirait-il de dessins ?

Y. B. : Je les ai appelés très vite tableaux pigmentaires et pour l'instant je m'y tiens (on parle aussi de tirages pigmentaires en photo). Le spectateur se demande comment c'est fait, comment la matière est déposée, quels outils sont utilisés. La technique est analogue à la façon dont j'utilise la poudre de graphite. J'ai adapté cette technique et ces outils – cotons, mousses, pochoirs faits maison – au tableau sur toile. La poudre des pigments remplace le graphite. Le va et vient du dessin à la couleur est aussi très sensible dans la compréhension du contraste simultané ou interaction des couleurs comme opératoire dans le monde du dessin noir et blanc. Le blanc intense se fait par le noir et les gris, dans des rapports proportionnels de masses et de quantités.

Le spectateur est surtout décontenancé parce qu'il n'y a pas à proprement parler de « touche » de pinceau. La surface du tableau, mate et régulière est très fluide, ou diffuse, il y a des effets de transparence qui paraissent liés à une liquidité, alors que la technique est complètement

sèche, tout cela est étonnant parce que le spectateur est habitué à juger de l'habileté par la touche du peintre alors qu'en réalité c'est la couleur qui structure (de même que le dessin ne se définit pas par le contour). Quand je les compare aux tableaux à l'huile, je suis surpris tout autant par les différences que par le fait qu'il n'y a finalement pas tant de différence. Je ne suis pas attaché à une fidélité au médium, une pureté de l'expression du médium, une sorte d'ontologie ou d'orthodoxie du rapport au médium, comme une fin en soi. Par exemple, les dessins de Seurat qui sont pour moi exemplaires montrent un artiste qui domine complètement ses moyens, dont les dessins déclarent l'espace sans contour aucun. Ces dessins ont, tout particulièrement à la fin de sa vie, des rehauts de pastel, blanc ou blanc cassé, effet d'accentuation ou d'augmentation qui pourrait presque passer pour maladroit. Donc malgré une technique parfaitement exécutée il peut ajouter un élément hétérogène par besoin de vérité augmentée. (De même Mike Kelley par exemple corrigeait ostensiblement ses dessins à la gouache ou au tip-ex...)

L. D. : Parmi les autres changements intervenus avec ce nouvel ensemble, on trouve de nouveaux sujets, comme l'arbre pour lui-même, mais aussi des figures humaines. Alors que tu as l'habitude de traiter tes tableaux en laissant pour seule humanité les traces de vie que les habitants ont laissées (ex. du linge qui sèche comme indice d'une présence). Que penses-tu de ce changement ? Est-ce que ton sujet, l'architecture moderne urbaine et péri-urbaine, est en mutation ?

Y. B.: Je dirais plutôt que ces ouvertures sont constantes. Depuis que je mets en avant les dessins, les tableaux en profitent. Je n'ai jamais vu les immeubles isolés, ou isolément du reste du monde. Le travail du cadrage, ou de sélection, est indissociable du hors-champ. L'activité des habitants et ce qui en reste a pris de plus en plus de place, de même la végétation, puis je me suis consacré à ce que l'on ne peut voir à partir de l'espace public, l'intérieur des appartements, que je considère comme secret, intime, féminin, expression du vernaculaire. J'ai profité de l'occasion qui m'a été donnée par les habitants des Avanchets à Genève, qui m'avaient proposé d'exposer les tableaux dans leur cité, pour leur demander s'ils voulaient m'inviter à faire des intérieurs. Et depuis ce moment j'ai compris que je pouvais peindre des intérieurs. Tout ce parcours est une sorte de réflexion sur ce que serait la dimension du « local », lié à l'« intime » et j'ai la sensation qu'il y a là une frontière. Jean-François Chevrier à propos du travail de Marc Pataut parle d'*intimité territoriale*, mais je préfère local à territorial. Cela me permet de préciser l'importance du travail sur les proportions, de travailler sur le seuil entre intérieur et extérieur... L'année dernière je trouvais cette phrase sur les murs de la maison de Freud à Vienne : « Dwelling – then as now – is not a private activity but also a social set-up that allows us to learn and test social behavior » Pour reprendre ta question je dirais que ce mouvement dans le travail est permanent, pas linéaire, ce mouvement est un ralenti. Le livre que j'ai fait pour la rue des Pyrénées avait déjà intégré beaucoup de ces éléments. Aussi paradoxal que cela puisse paraître ma référence majeure ne vient pas de la peinture, mais de la photographie, et de mon intérêt de plus en plus précis pour l'œuvre d'Eugène Atget. Par exemple : comment, dans ses photos, des passants ou des personnes dans leur activité sont non pas portraiturés mais s'intègrent aux images comme accidentellement ? 1. Le fait qu'il a laissé entrer des personnages dans ses photos. Que l'on

peut ou doit le relier avec son expérience d'acteur, avant d'être photographe. Donc il les a intégrés comme des acteurs – acteurs de leurs propres rôles – dans leurs métiers. 2. Que ce que l'on remarque dans ses vues c'est sa capacité à sélectionner ses motifs et à cadrer par conséquent. Donc selon mes calculs ces deux aspects se complètent remarquablement : d'une part il n'a pas forcément besoin de personnages dans ses photos, d'autre part leur présence est possible parce que ce sont de vrais acteurs de leur vie propre. Ses images sont le fruit de la sélection plus que de la composition narrative, mais il y a un indice d'une dimension temporelle et vécue.