

A Summer Talk
An interview with Anne Pontégnie
August 2016

Anne Pontégnie: When we met, you were leaving to build a ceramic paper kiln in the Ardennes. To me that seemed representative of the way you've often favoured collective ventures, avoiding the stance of the isolated artist in his studio. This started with Middlemarch (an independent exhibition and production space) and continues through to the many collaborations and artistic friendships you uphold. Is there a link between such acts of sharing and your pictorial work or are we dealing with two very distinct spaces that mutually inform one another?

Jean-Baptiste Bernadet: I spend most of my time alone in the studio; it's a solitude I enjoy and deem necessary but which can also become oppressive. Participating in residencies with friends or occasionally working in collaboration with a dance company (as I have been doing for the past fifteen years) is a good way to interrupt my isolation and allows me to test the limits of my visual language. What remains of my vocabulary or of my artistic identity if I'm not in the studio with the tools known to me and adapted to the making of my work but am elsewhere using ceramics or designing lighting for a show? Am I still able to speak with my own voice when I distance myself from my habits and comfort zone and if I only have a few days to reach a result with a medium I don't have a good command of? I find it refreshing to work under these conditions because I can really get to the core of things. If it doesn't work out there are no major consequences and I'm allowed a certain freedom, which I wouldn't usually grant myself. Finally, it's a way for us to spend time as a group, coming together for a week or a month in order to exchange views on our experiences in an intense and intimate manner. So I'd say that we are talking about two very distinct spheres respecting a clear hierarchy and different objectives. These peripheral endeavours are in fact critical experiences of what constitutes me as an artist and are situated above or below the visible part of my work.

AP: The exhibition at Almine Rech is divided into three sections, corresponding to three distinct series of works: the ceramics, the *Fugues* and the abstractions. Despite this categorization, each series is liable to change over time, just as the fugues and ceramics already have done. I was surprised to learn that you hadn't always worked in series but that you had actually begun by producing large quantities of works (up to 400 paintings a year). I'd like to understand the transition between these two periods. Would you say

the distended intensity of your production eventually became more concentrated?

JBB: I find it difficult to speak about varying levels of intensity. Out of 400 paintings, only thirty to fifty at most were fully finished, completed to the level of clarity that I was looking for. In this respect I was spending energy recklessly: whereas some paintings didn't really lack energy, most of them were totally devoid of it. Now that I'm producing in series, the intensity resulting from accidents, luck or speed - factors I mainly look for in other artists' work - gets lost in repetition which inevitably leads to a sort of exhaustion. I generally benefit from more precision with this approach and I'd say it allows me to make much more powerful exhibitions. It's almost as though I'm only showing one painting, no matter how many parts form the whole. Only showing one painting prevents me from becoming dispersed. Chance, variation and accident are things that still manage to survive actually, as even two or ten paintings that seem identical always differ; rather than copying or duplicating one piece I'm extending and repeating an open-ended protocol. In order to develop new groups there will always be a research period generating worthless material or bad ideas that I have to phase out until one painting becomes the keystone of a new series. To conclude I'd say that things are surfacing in a different order but only due to factors of chronology, economy or distancing - it is neither dilation nor concentration of intensity.

AP: In all of your series I seem to be picking up on a lyrical quality which appears to belong to a French tradition - something born in impressionism which then follows through to Post-war European abstraction. I know you have an interest in Degottex but I'd like to know more about how you take this potential inheritance into consideration.

JBB: I understand the question, and it's a recurring one, yet it always surprises me as that's not what I have in mind when I'm painting and even less so when I'm preparing an exhibition, that's if we are indeed talking about pictorial lyricism (a gesture endowed with a poetical substance or placing an emphasis on subjectivity). If we were to broach the subject of expression then I'd rather speak in terms of intensity; I feel less like I'm expressing myself as such than expressing a pure energy. However that energy remains controlled, becoming almost an image of energy. What interests me most in Degottex's works are the technical procedures and his choice of unusually ambitious formats rather than the mystical dimension, the tense nature of gestures or Zen philosophy. If we bring up subjectivity, it's the same thing; I don't feel close to Rothko and his version of abstraction, laden with self-expression and the sacred because the painting then becomes the embodiment of a belief system. One of my two main goals is above all to load the paintings with a maximum amount of intensity. This might have something to do with the importance I give to believing that only painting can offer an image more resistant

than those present in advertising, on the internet etc. When I was at art school, almost twenty years ago now, the first sources of information with regards to painting were the school library and museums. At the time we could only begin to imagine how the birth of the Internet could change things; I must have belonged to the last generation for whom, critically, a copy cannot be compared to an original. Therein lies the will to work on a visual surface until it becomes sufficiently rich and complex to never be reproducible in a satisfactory manner. My second goal is perhaps to instil lyricism into my work and that could be what I call sensitivity. I see my paintings as sensitive surfaces, for want of a more appropriate term. They are like a projection screen for the viewer. The paintings aren't abstract or figurative but are indexical. I'm not interested in what one might see or recognize in them but rather the possibility to see or recognize something in them. I like to think they are fragmentary images of a world either on the brink of becoming or just about to disappear. In that sense, yes, it's lyrical because the inability for anything to reach a stable state is evoked. My paintings express the idea that life doesn't ever stop and allow us the time to rely on certainties; on the contrary everything is slipping, everything changes and everything will disappear. It's impossible for two people to have an identical perception of such a failure, and that's what renders it all the more painful and absurd.

After reading over my answer again this morning I can see I've contradicted myself. I'm trying to refrain from saying I work with "self-expression" when it's actually the main issue. I'm just uncomfortable with the idea of putting people face-to-face with a clear image of what lies within me. With this in mind, I feel closer to Strindberg's celestographs than I do to Caspar David Friedrich's paintings. Let's say I feel more like a kind of guide or a medium than someone who finds answers or solutions.

AP: As I said earlier, I was really thinking about the lyricism of Post-war European abstraction with the likes of Hartung, Wols and Nay who, in my view, were trying to find a link between Nature's energy and the flow of life rather than pure self-expression. In your answer I'm picking up on something that symbolizes a fairly deep paradigm shift of the way in which artists position themselves with regards to the world and their work. In searching for the status of "medium" which you brought up, the artist becomes a channel allowing the world to be revealed instead of oneself. Artists you like such as Josh Smith, Joe Bradley and Oscar Tuazon amongst others come to mind.

JBB: Yes, exactly, that's how I would have liked to put it :-). There's this sentence by Proust that was revelatory for me over 20 years ago and inspired my answer to your question: "By art alone we are able to get outside ourselves, to know what another sees of this universe which for him is not ours, the landscapes of which would remain as

unknown to us as those of the moon. Thanks to art, instead of seeing one world, our own, we see it multiplied and as many original artists as there are, so many worlds are at our disposal, differing more widely from each other than those which roll round the infinite and which, whether their name be Rembrandt or Vermeer, send us their unique rays many centuries after the hearth from which they emanate is extinguished.”

AP: Lastly, I'd like to ask you why you chose to place a long bench opposite the *Fugues* for your exhibition at Almine Rech? To me it reads like a gesture wavering between modesty and brashness: while the two straight lines mirror one another and lend the works a sort of decorative aspect (a hint of Arts and Crafts which often crops up in your practice), the bench also suggests the need to take time in order to fully appreciate the paintings.

JBB: For starters, when I go and visit galleries, I'm always eager to find a video exhibition with comfy chairs to sit on and maybe even to slumber in. I've also been to a lot of museums and always liked and made the most of being able to take more time than in a gallery, time to take a break or to read a book. Lastly, over the past fifteen years I've been assisting a contemporary choreographer and continue to do so; I've always dreamed of having an opportunity to put works on stage and make a one-hour show out of them. There is of course an element of decoration in the works seeing as all of my hangings are devised with the exhibition space in mind. Especially for this exhibition where the large panel, made up of twelve paintings, fits precisely into the architecture. So instead of being faced with a series of paintings, like small windows or mirrors on the wall, the viewer is looking at a kind of panorama through a bay window. The bench was built as a discrete extension of the opposite wall, not as a piece of furniture, sculpture or element dictating specific movements and behaviour. I also had the stairs modified in order to separate the big middle room from the street, the offices and their noise, creating a kind of trap and keeping people in the space for longer. The gallery has this swimming pool atmosphere, with its overhanging balcony from which I've "seen" exhibitions before, without actually going down into the room. I wanted to avoid this vantage point, mainly because there's only one painting to be seen in my exhibition and it would be too easily overlooked. To emphasize the feeling of time passing I also had the glass roof opened up, allowing the shifting daylight in. I'm not sure whether it's presumptuous or modest to think that time is needed to look at the paintings. They take a lot longer to make than my other series; the production process also involves a period of observation consisting of endless comings and goings around the paintings. The works vary according not only to light but also the amount of time spent looking at them or the distance taken to observe them. In order to prevent their decorative aspect as well as their kitsch side from overpowering everything else (i.e. a great deal of possible images) and to show that the

paintings' existence in real life differs from their internet presence, I tried to get people to spend just a little more time with them, in the peace and quiet. The bench itself was placed quite far from the paintings - against the back wall - in an attempt to subdue its presence. This not only invited the viewers to spend a little more time looking but also encouraged them to move closer to the paintings, to try to find the correct distance.

A Summer Talk
Interview avec Anne Pontégnie
Août 2016

Anne Pontégnie: Lors de notre rencontre, tu parlais pour construire un four à céramique en papier, dans les Ardennes. Cela me paraît emblématique de la manière dont, depuis Middlemarch (un espace d'exposition et de production indépendant) jusqu'à tes nombreuses collaborations et amitiés artistiques, tu privilégies les aventures collectives et sembles refuser l'isolement de l'artiste dans son atelier. Y a-t-il une relation entre cette mise en commun et ton travail pictural ou s'agit-il de deux espaces bien distincts qui se nourrissent l'un l'autre?

Jean-Baptiste Bernadet: La plupart du temps je suis seul dans l'atelier, une solitude qui m'est agréable et nécessaire, mais qui peut aussi devenir pesante. Partir en résidence avec des amis, ou travailler ponctuellement comme collaborateur pour une compagnie de danse contemporaine (comme je le fais depuis quinze ans) est un bon moyen de rompre cette solitude, et aussi de tester les limites de mon langage pictural. Hors de l'atelier, sans les outils connus et adaptés à la réalisation de mon travail, quand je fais de la céramique ou quand j'élabore l'éclairage d'un spectacle, qu'est-ce qui reste de mon vocabulaire, de mon identité artistique ? Suis-je encore capable de parler d'une voix qui m'est propre quand je sors de mes habitudes et de mon confort, quand je n'ai que quelques jours pour parvenir à un résultat avec un matériau que je ne maîtrise pas ? Je trouve régénérant de travailler dans ces conditions, car cela permet de se retrouver à l'os du travail. Si cela ne marche pas, cela n'a aucune conséquence, ce qui est aussi une liberté que je m'accorde difficilement au quotidien. Enfin, c'est aussi un moyen pour nous qui nous réunissons le temps d'une semaine ou d'un mois, de passer du temps ensemble et d'échanger sur nos expériences de manière approfondie, intime. Je dirais donc qu'il s'agit plutôt de deux espaces bien distincts dont la hiérarchie est claire et les enjeux différents. Ces aventures hors sol sont une sorte d'expérience critique de ce qui me constitue en tant qu'artiste, au-delà ou en deçà de la partie visible du travail.

AP: L'exposition chez Almine Rech se divise en trois sections, pour trois séries d'oeuvres bien distinctes : les céramiques, les *Fugue* et les abstraites. Pour autant chaque série est susceptible de se développer dans le temps, comme c'est déjà le cas pour les fugues et les céramiques. J'ai été surprise d'apprendre que tu n'avais pas toujours procédé ainsi

par séries mais que tu avais commencé par produire de très grandes quantités d'oeuvres (jusqu'à 400 tableaux par an). J'aimerais comprendre le passage entre ces deux périodes. Dirais-tu que tu es passé d'une dilatation de l'intensité à sa concentration?

JBB: Je crois qu'il est difficile de parler de plus ou moins d'intensité. Sur 400 tableaux, seuls trente ou cinquante maximum avaient le degré d'accomplissement, d'achèvement, de clarté que je recherchais. L'énergie était dans ce sens un peu dépensée à tort et à travers sur l'ensemble : certains tableaux n'en manquaient pas, la majorité en était complètement dépourvu. Maintenant que je travaille par séries, l'intensité de l'accident, de la chance ou de la vitesse - les qualités que je recherche avant tout dans les œuvres d'autres artistes - se perd un peu à cause de la répétition qui induit une forme d'épuisement. Pourtant j'y gagne en clarté sur l'ensemble du travail, et surtout cela me permet de faire des expositions beaucoup plus fortes je crois. Un peu comme si je ne montrais qu'un seul tableau, peu importe le nombre de parties qui le composent. Ne montrer qu'un seul tableau permet de ne pas se disperser. Et puis cette dimension de la chance et de la variation, de l'accident arrive malgré tout à survivre, car deux ou dix tableaux qui paraissent se ressembler portent toujours des différences car il ne s'agit pas de copier ou de dupliquer, mais d'augmenter et de reproduire un protocole qui reste ouvert. Enfin, pour faire émerger des nouveaux groupes, il y a toujours un travail de recherche, avec du déchet ou des mauvaises pistes qu'il faut éliminer jusqu'à ce qu'un tableau puisse devenir la pierre angulaire d'une nouvelle série. Je dirai donc, pour résumer, que les choses apparaissent aujourd'hui dans un ordre différent, mais ce n'est qu'une question de chronologie, d'économie ou de recul mais pas de dilatation ou de concentration de l'intensité.

AP: Il me semble retrouver une qualité lyrique à travers tes différentes séries, elle me paraît appartenir à une tradition française - qui va de l'impressionnisme à l'abstraction européenne de l'après-guerre. Je connais ton intérêt pour Degottex mais je suis curieuse d'en savoir davantage sur la manière dont tu perçois ce possible héritage.

JBB: Je comprends la question, et elle revient souvent, mais elle m'étonne toujours car ce n'est pas à cela que je pense quand je peins, encore moins quand je prépare une exposition, en tout cas si on parle ici de lyrisme pictural (un geste investi d'une charge poétique ou la mise en avant d'une subjectivité). Si on parle d'expression, alors je préfère parler d'intensité, parce que je n'ai pas l'impression de donner à voir une expression de soi, mais plutôt une énergie pure. Mais même cette énergie est contenue, devenant presque une image de l'énergie. Chez Degottex, ce qui m'intéresse c'est surtout les procédés techniques, le choix des formats inhabituellement ambitieux, pas la dimension mystique, le geste tendu, le zen. Si on parle de subjectivité, c'est la même chose, je me

sens très loin de Rothko, et de cette abstraction chargée d'expression de soi ou de sacré, car alors le tableau devient l'incarnation d'un système de pensée. Un des mes deux objectifs principaux est avant tout de charger les tableaux d'un maximum d'intensité. Cela a peut-être à voir avec le fait que cela a été important pour moi de penser que la peinture pouvait seule proposer un type d'image plus solide que celles de la publicité, d'internet etc.

Quand j'ai étudié aux Beaux-Arts, il y a presque vingt ans maintenant, la première source d'information pour connaître la peinture c'était la bibliothèque de l'école, et le Musée. A l'époque on commençait à seulement imaginer comment l'émergence de l'internet allait changer la donne, je dois faire partie de la dernière génération pour laquelle, de façon critique, une copie ne peut se comparer à un original. Il y a la volonté de travailler une surface picturale jusqu'à ce qu'elle soit suffisamment riche et complexe pour ne jamais pouvoir être reproduite de façon satisfaisante. Mon deuxième objectif, et c'est peut-être ici qu'il y a du lyrisme dans mon travail, c'est ce que je pourrais appeler de la sensibilité. Je vois en effet mes tableaux comme des surfaces sensibles, à défaut de trouver un terme plus adapté. Comme une surface de projection pour le regardeur. Les tableaux ne sont ni abstraits, ni figuratifs mais indiciels. Je ne suis pas intéressé par ce que l'on peut y voir ou y reconnaître mais bien par la possibilité d'y voir ou d'y reconnaître. J'aime à penser qu'ils sont les images fragmentaires d'un monde qui est sur le point d'advenir ou sur le point de disparaître. Là oui, c'est lyrique dans le sens où cela dit l'impossibilité de stabiliser quoi que ce soit. Ma peinture exprime qu'il n'y a pas de moment où la vie s'arrête pour laisser le loisir de se reposer sur des certitudes, mais qu'au contraire tout glisse, tout change, et tout disparaîtra. Et qu'il soit impossible pour deux personnes d'avoir une perception identique de cet échec, le rend encore plus douloureux et absurde.

En me relisant ce matin je vois que je me contredis. J'essaie de me défendre d'être dans une «expression de soi» alors qu'au final, c'est bien de cela dont il s'agit. Je suis seulement mal à l'aise avec l'idée de mettre les gens face à une image claire de ce qu'il y a en moi. De ce point de vue je me sens plus proche des célestographies de Strindberg que des tableaux de Caspar David Friedrich. Disons que je me sens plus comme une sorte de passeur, de médium que comme quelqu'un qui apporte des réponses ou des solutions.

AP: Comme je le disais dans ma question, je pensais plus au lyrisme de l'abstraction européenne d'après-guerre comme Hartung, Wols, Nay...qui je pense cherchaient une connexion à l'énergie de la nature et au flux du vivant plus que l'expression de soi. Dans ta réponse, je perçois ce qui me paraît caractériser un changement de paradigme assez profond dans la manière dont les artistes se positionnent par rapport au monde et à leur oeuvre. A la recherche de cette position de « médium » que tu évoques, devenir un

passage qui permet au monde de s'exprimer plutôt que soi. Je pense à des artistes que tu aimes comme Josh Smith, Joe Bradley, Oscar Tuazon et bien d'autres.

JBB: Oui voilà, c'est ce que j'aurais aimé répondre à ta question :-). Cette phrase de Proust qui a été comme une révélation il y a 20 ans avait inspiré ma réponse : «Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon spécial».

AP: Pour finir, j'aimerais te demander ce qui t'a amené - toujours dans ton exposition chez Almine Rech - à installer cette longue banquette en face des fugues. Ca me paraît un geste qui oscille entre modestie - les deux lignes se répondaient et donnaient aux *Fugues* une dimension presque décorative (une dimension Arts & Crafts qui revient souvent dans ton travail)- et présomption, dans la mesure où le banc indiquait la nécessité de prendre du temps pour regarder les tableaux.

JBB: D'abord, quand je fais un grand «tour des galeries», j'attends avec impatience une exposition vidéo avec des fauteuils pour pouvoir m'asseoir, voir m'assoupir. Ensuite, je suis beaucoup allé dans les musées et j'ai toujours aimé et utilisé la possibilité d'avancer plus lentement que dans les galeries, de m'arrêter, de lire un peu. Enfin, j'ai travaillé depuis quinze ans et je continue à travailler comme assistant d'une chorégraphe contemporaine, et j'ai toujours rêvé de la possibilité d'avoir des œuvres sur une scène et d'en faire un spectacle d'une heure. Il y a une dimension décorative, bien sûr, puisque tous mes accrochages sont pensés en prenant en compte de l'espace. Pour cette exposition, tout particulièrement, le grand panneau constitué de douze peintures s'inscrit exactement dans l'architecture. Ainsi au lieu d'être face à une série de tableaux, petites fenêtres ou petits miroirs sur le mur, le visiteur est face à une sorte de panorama comme face à une grande baie vitrée. J'ai construit ce banc comme un prolongement discret du mur en face, mais pas comme du mobilier, de la sculpture ou un élément visant à engendrer un déplacement ou comportement particulier. J'ai aussi fait modifier la cage d'escalier pour que cette grande salle du milieu soit isolée de la rue, des bureaux, du bruit et devienne un peu comme une nasse qui retiendrait les gens plus longtemps.

La galerie a un côté piscine avec son balcon en surplomb, et cela m'est arrivé d'y avoir «vu» une exposition sans même descendre physiquement dans l'espace. Je voulais éviter ce surplomb, surtout parce qu'il n'y avait qu'un seul grand tableau à regarder dans

mon exposition et qu'il était trop facile de passer à côté. Pour renforcer la sensation de durée, j'ai aussi fait rouvrir les verrières au plafond pour faire entrer la lumière du jour, changeante. Je ne sais pas si c'est plutôt modeste ou plutôt présomptueux de croire que ces tableaux demandent du temps. Le temps de leur fabrication est extrêmement lent comparé à mes autres séries, et il comporte un temps d'observation lui-même très long, fait d'aller-retours incessants sur les tableaux. Ces tableaux varient en fonction de la lumière, mais aussi en fonction du temps passé devant eux, de la distance à laquelle on les regarde. Pour que leur dimension décorative, et aussi leur côté kitsch, ne prennent pas le dessus sur le reste (une quantité d'images possibles) et pour indiquer qu'ils existent différemment en 'personne' que sur le net, j'ai cherché à faire en sorte que les gens passent un peu plus de temps devant eux, dans le calme. Le banc lui-même, parce que collé au mur d'en face afin de n'être pas trop présent, était un peu loin des tableaux. Non seulement cela poussait le visiteur à passer un peu de temps à regarder mais aussi à se déplacer pour se rapprocher des tableaux, essayer de trouver la bonne distance.