

Luciano Barisone  
Thierry Basset  
Jean-Jacques de Dardel  
Paulo David  
Michel Fuchs  
**Françoise Jaunin**  
Nicole Kunz  
Thierry Paquot  
Christelle Schaffner  
Michel Thévoz  
François Walter

# GARO DÉFLAGRATION

ÉLOGE DE LA PEINTURE  
ET POÉTIQUE ÉLÉMENTALE  
DE NOTRE TERRE

ALEXANDRIE, REYKJAVÍK, LISBONNE, ISTANBUL ET LE CERVIN

Till Schaap Edition

## Bernard Garo / État d'urgence

Entretien avec Françoise Jaunin

Pour lui peindre est un voyage. Et voyager, c'est se mettre en état de peinture. C'est-à-dire voir plus intensément, ressentir davantage, s'imprégner plus profondément, s'immerger dans l'épaisseur de la géographie et de l'histoire d'un territoire, tenter de comprendre de l'intérieur l'esprit des lieux et l'âme des peuples.

C'est depuis qu'il se frotte à l'air du large et qu'il arpente ses topographies électives que Garo est vraiment devenu Garo. Il scrute et palpe la peau du monde. Il prend le pouls de ses spasmes et soubresauts. Il sonde la puissance et la fragilité de ses profondeurs comme de ses saillies. Il en observe les civilisations et les hommes. Il y interroge tout à la fois les vestiges du passé et les prémices du futur.

Peintre, il ne manie jamais le pinceau. Il l'a abandonné pour la truelle du bâtisseur et le tamis du pétrisseur. Tout comme il a renoncé aux tubes et pigments industriels déjà préparés. Chez lui, la couleur est celle, naturelle, des matériaux même qu'il recueille et s'approprie : sables, terres, bois calciné, brique pilée, poudre de marbre, bitume, laque ou latex. Sur la toile, la peinture s'invente et s'incarne en se faisant, dans la transmutation des matières qu'il opère en direct. Celles-ci renvoient aussi bien aux patines des vieilles pierres des monuments antiques qu'aux sombres magmas basaltiques, aux reflets des ors byzantins qu'aux coulées de laves volcaniques, aux poudroissements mats des déserts qu'aux miroitements durs du mur atlantique.

Pas de dessin, pas de figuration. Ses formes ne sont pas tant des formes que des poussées, des élans et des ruptures, des éruptions et des cratères, des crêtes et des failles souterraines, des trouées lumineuses et des pans d'ombre ténébreuse. On y perçoit des agrégats naturels et des fragments d'architectures qui semblent émerger ou se désagréger sous nos yeux, des morceaux de villes fantomatiques tout auréolées de leur splendeur passée en même temps que fragilisées dans leur géologie par des séismes anciens et à venir. Ses formats sont le plus souvent monumentaux, aux limites du déploiement de son corps

## Bernard Garo / State of emergency

Interview with Françoise Jaunin

For him, to paint is to go on a journey. And to go on a journey is to put himself in a state of painting. That is to say, to see things more intensely, to feel more, to soak things in more deeply, to become immersed in the density of the geography and history of a territory, to try to understand the internal spirit of places and the soul of peoples. It is since he has been feeling the ocean wind and roaming through his elective topographies that Garo has truly become Garo. He examines and touches the skin of the world, taking the pulse of its spasms and upheavals. He probes the strength and fragility of its depths as well as its relief, and observes civilizations and people therein. He inquires into the vestiges of the past and the premises of the future at the same time.

A painter, he never handles a brush. He has abandoned it for a builder's trowel and baker's sieve, just as he has renounced ready-made tubes and industrial pigments. For Garo, colour is natural, that of the very materials he retrieves and appropriates: sand, earth, wood ash, crushed brick, powdered marble, bitumen, lacquer or latex. On the canvas, the paint is invented and incarnated in the process, through a transmutation of materials that he executes on the spot. These evoke as much the lustre of the aged stones of ancient monuments as well as sombre basaltic magma, the reflections of Byzantine gold as well as volcanic lava flows, flat desert powders, as well as the harsh shimmers of the Atlantic wall.

No drawing, no figuration. His forms are not so much forms as sprouts, bursts, eruptions and craters, ridges and subterranean faults, luminous breaches and patches of shadowy darkness. In them we discern natural aggregations and fragments of architecture that seem to emerge or disintegrate before our eyes, pieces of ghostly cities wreathed in the glow of their past splendour while at the same time made fragile in their geology by earthquakes past and those still to come. Their dimensions are frequently monumental, at the limits of the reach of his giant's body, in the attempt to embrace whole continents, vast external territories but internal ones as well,

de géant, pour tenter d'embrasser des continents entiers, de vastes territoires extérieurs mais intérieurs aussi, des villes immenses et faites pour se perdre. Dans quelle ère, quelle époque, quelle temporalité nous plongent ces visions d'un monde magnifié et meurtri par les âges, les cataclysmes naturels et le génie créateur autant que destructeur des hommes? Un temps mythique qui imbrique et confond étroitement l'avant, le maintenant et l'après.

Il peint toujours par terre. De près, pour être immergé dedans, sans pouvoir embrasser du regard l'ensemble du chantier en cours. Il privilégie le hors contrôle. Évite les grands gestes et la virtuosité. Brasse des magmas furieux. Se laisse déborder, submerger parfois. Procède par strates et sédiments. Par ondes et énergies. Par vibrations, tensions et champs de force. Sa peinture est un véritable corps-à-corps, un combat toujours livré en état d'urgence du charnel au mental, de l'originel à l'actuel, du scripturaire au chorégraphique. Mais rien n'y est jamais fixé, arrêté, pétrifié. Entre inquiétude et jubilation, elle garde en elle cette instabilité fondamentale qui rappelle que tout y est toujours en instance de métamorphose, de disparition et de réémergence.

La terre de ses ancêtres s'est vite révélée trop exiguë et trop sage pour cet homme au souffle large, aux idées ambitieuses et à l'insatiable appétit de peinture. Lui, c'est la démesure qui l'aimante et le nourrit. Le hors-limite qui l'attire irrésistiblement. Les dépassements et les débordements qui le fascinent. Mais la position centrale de son lieu de naissance sur la carte de l'Europe fait que c'est pourtant là qu'il a besoin de revenir pour mieux ressaisir toutes les découvertes, les émotions et les interrogations accumulées ailleurs, et donner corps et sens à ses arpentages lointains.

Le grand commencement a lieu en 1998, quand il accomplit son premier grand séjour à l'étranger. Ce sera Barcelone, où le pousse sa passion pour les grands d'Espagne, de Vélasquez à Tapiès en passant par Saura, Barcelo et bien d'autres. Suite à cette année dans le sud, il n'a de cesse, balançant constamment entre les contraires,

immense cities made to get lost in. Into what era, what epoch, what temporality are we plunged by these visions of a world magnified and massacred by the ages, by natural cataclysms, by human genius as creative as it is destructive? A mythical time overlapping and closely confounding what comes before, now and afterwards.

He always paints on the ground. Close up, to be immersed in it, without being able to take in the whole of the construction under way at a glance. He favours things out of control. Shuns grand gestures and virtuosity. Brews raging magma. Lets himself overflow, submerging at times. He proceeds by strata and sediments. By waves and energies. By vibrations, tensions and force fields. His painting is a veritable body-to-body struggle, a combat always waged in a state of emergency from the carnal to the mental, from the original to the current, from the scriptural to the choreographic. But nothing in it is ever fixed, secured, petrified. Between disquiet and jubilation, it holds within itself this fundamental instability, reminding us that everything within it is always in a state of metamorphosis, disappearance and resurfacing.

The land of his ancestors soon proved too diminutive and prudent for this man of great breath, with ambitious ideas and an insatiable appetite for painting. To Garo, excess is something that magnetizes and nourishes him. Going beyond boundaries attracts him irresistibly. Overstepping and overflowing fascinate him. Yet the central position of his native land on the map of Europe makes it so that he must at all events return here to best regroup all the discoveries, feelings and inquiries gathered elsewhere, to give substance and sense to his distant wanderings.

The great beginning took place in 1998, when he made his first great excursion abroad. This would be Barcelona, where his passion for the greats of Spain drew him, from Velázquez to Tapiès, by way of Saura, Barceló and many others. After this year in the south, there was no stopping, as he veered incessantly among opposites, complements and paradoxes, turning in the opposite direction. And this would be Berlin, seething with life, energy and

les complémentaires et les paradoxes, de prendre la direction opposée. Et ce sera Berlin, bouillonnante de vie, d'énergies et de métamorphoses. Les deux métropoles qui bougent au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle stimulent formidablement son tempérament ardent. Mais il ne peut s'empêcher de se sentir homme du sud au nord et homme du nord au sud. Après tout, la Suisse, où il est né, incarne bien cet axe nord-sud qui tire sa richesse de la rencontre et de la confrontation des deux. Entre Barcelone et Berlin, Bâle se trouve presque exactement à mi-distance, symbole de la rigueur qui donne aux œuvres leur charpente constructive et mentale. Le premier grand cycle pictural de Bernard Garo aligne donc ces trois villes emblématiques en B.

Sitôt ce premier grand tour achevé, un nouveau s'élabore, plus vaste et plus ambitieux encore. Après les centres urbains, c'est vers les périphéries que notre voyageur impénitent porte son regard et ses questionnements. Lancé en 2004, ce cycle au long cours va s'étendre sur plus d'une décennie. Sur sa boussole, quatre points cardinaux pointent les horizons d'une nouvelle géographie élective: Alexandrie au sud. Reykjavik au nord. Lisbonne à l'ouest. Istanbul à l'est. Toutes ces villes qui ont inspiré d'innombrables peintres, photographes, poètes et écrivains, mais que nul encore n'avait eu l'idée d'associer dans un même projet. Leurs dénominateurs communs? Elles sont toutes situées sur une circonférence tracée avec un compas dont la pointe serait plantée au cœur de l'arc alpin, au sommet du Cervin. Constitué de roches issues de la plaque africaine, ce sommet a beau être devenu une icône universellement populaire de la chaîne alpine, il est demeuré hostile et sauvage. Et pour notre peintre, il demeure la représentation spectaculaire d'une zone de subduction qui a englouti un océan entier il y a quelques millions d'années.

Les quatre destinations définies autour de cette borne symbolique sont donc toutes situées à équidistance du «pays-ville» qu'est la Suisse. Elles apparaissent comme quatre portes du continent européen. Elles sont toutes situées sur des zones telluriques instables, failles

metamorphosis. These two metropolises stirring in the shift from the 20th to the 21<sup>st</sup> century, formidably stimulated his ardent temperament. But he could not help feeling himself a man of the south in the north, and a man of the north in the south. After all, his native Switzerland fully exemplifies this north-south axis that derives its wealth from the coming together and confrontation of the two. Between Barcelona and Berlin, Basel is located almost exactly at the halfway point, a symbol of the rigour that gives his works their structural and mental framework. Bernard Garo's first major pictorial cycle thus aligns these three iconic cities whose names begin with "B."

No sooner was this first grand tour complete than a new one began to take shape, even vaster and more ambitious. After these urban centres, our unrepentant traveller set his sights and inquiries on the peripheries. Beginning in 2004, this long-distance cycle would extend over more than a decade. On his compass, four cardinal points dot the horizons of a new elective geography: Alexandria to the south. Reykjavik to the north. Lisbon to the west. Istanbul to the east. These are all cities that have inspired countless painters, photographers, poets and writers, but no one had ever had the idea of associating them all in a single project. What are their common denominators? They are all situated along a circumference traced with a compass whose point would be planted in the heart of the alpine arc, at the summit of the Matterhorn. Though this summit, made of rock spewed forth by the African Plate, may have become a universally popular icon of the Alpine chain, it has remained hostile and wild. And for our painter, it remains the spectacular representation of a subduction zone that swallowed up an entire ocean several million years ago.

The four destinations defined around this symbolic marker are thus all equidistant from the "country-town" that is Switzerland. They appear as four doorways to the European continent. They are all located in unstable telluric zones, on seismic faults, oceanic fronts and other volcanic lands that have known major natural catastrophes

sismiques, fronts océaniques et autres terres volcaniques qui ont connu des catastrophes naturelles majeures et se trouvent en première ligne pour en subir de nouvelles. Peut-être est-ce le propre de ces lieux de nature extrême et de menace permanente que de stimuler puissamment l'esprit humain? Telle est en tout cas la thèse de l'artiste. Ce qui est sûr, c'est que même situées en lointaine périphérie du continent, elles sont toutes quatre des hauts lieux d'histoire et de culture.

L'impressionnant projet de Bernard Garo est d'abord artistique bien sûr, mais aussi géographique, géologique, historique, sociétal, philosophique, initiatoire, passant des sables, des pyramides et du formidable vocabulaire de signes de l'Égypte aux sombres magmas volcaniques, aux laves en fusion et aux glaces translucides de l'Islande, et de la beauté de la ville blanche à l'extrême bord des terres lusitaniennes face au mur de l'Atlantique, au raffinement suprême, et à la splendeur et la savante complexité de l'architecture ottomane.

Le périple s'est clos au printemps 2016 par une installation picturale monumentale sur la thématique du Cervin, qui a également généré un film d'essai. Dans sa soif ardente de comprendre le monde, nos origines et nos civilisations, et de penser l'avenir de notre planète fragile et magnifique, Garo aime à convoquer et à englober d'autres arts et savoirs, d'autres regards et fonctionnements de pensée. Sa peinture est tout entière quête de sens et de connaissance, bâtisseuse de mémoire, lieu d'interrogations fondamentales et de questionnements existentiels,

### Une géographie élective

FRANÇOISE JAUNIN. — Parue en 2003, votre première grande monographie était dédiée à trois villes, Barcelone, Bâle et Berlin, et à « l'énergie de passage » qui, par une grande oblique traversant l'Europe de l'ouest, relie ces trois grands pôles d'attache de votre vie. Depuis lors, vous vous êtes embarqué dans un nouvel arpentage géographique au long cours qui, à l'échelle du continent européen, englobe une vaste réflexion à la fois artistique, tellurique

and are at the head of the line to suffer new ones. Could it be that it is the very character of these places of extreme nature and permanent threat that so powerfully stimulates the human spirit? Such is the artist's thesis, in any case. What's certain is that even situated at the far peripheries of the continent, all four of them are major historical and cultural sites.

Bernard Garo's amazing project is first of all artistic, to be sure, but also geographical, geological, historical, societal, philosophical, initiatory, passing from Egypt's sands, pyramids and formidable vocabulary of signs to grim volcanic magma, molten lava and the translucent ice of Iceland, and from the beauty of the white city at the far boundary of Lusitanian lands facing the wall of the Atlantic, to the supreme refinement, splendour, and sophisticated complexity of Ottoman architecture.

The journey reached its end in the spring of 2016 with a monumental pictorial installation on the theme of the Matterhorn, which also gave rise to an art house film. In his burning thirst to understand the world, our origins and civilizations, and to think of the future of our fragile and magnificent planet, Garo loves to summon and encompass other kinds of art and knowledge, other ways of seeing and operations of thought. His painting is entirely taken up with a quest for meaning and knowledge, building memory, a place of fundamental inquiries and existential questioning.

### An elective geography

FRANÇOISE JAUNIN. — Published in 2003, your first big monograph was dedicated to three cities: Barcelona, Basel and Berlin, and to "the energy of passage" that, by a long oblique line traversing western Europe connects these three great poles of attachment in your life. Since then, you have set out on a new long-distance geographical sojourn which, on the scale of the European continent, encompasses a vast reflection that is at once artistic, telluric and philosophical. This project is concerned with cities, once again, but through a topography

et philosophique. Ce projet-là concerne à nouveau des villes, mais à travers une topographie très différente de la première: Alexandrie, Reykjavík, Lisbonne et Istanbul. Nom de code ou titre de travail: ARIL. Pourquoi ces villes?

BERNARD GARO. — Parce que, pour des raisons très différentes les unes des autres, ces villes me fascinent. Je ne les avais jamais visitées auparavant et je voulais aborder chacune d'elle dans un parfait état de virginité de regard et d'émotion. Alexandrie, c'est l'Égypte antique, une société incroyablement structurée et hiérarchisée qui a développé des connaissances très pointues, notamment en médecine et en astronomie. Une civilisation qui a bâti les pyramides, dont l'architecture puissamment spirituelle célèbre la vie d'ici et de l'au-delà, m'aimante irrésistiblement par son aura mystique, sensorielle et philosophique. Et c'est aussi la merveille des peintures de ses tombeaux qui vous narrent le *Livre des morts*, le franchissement des portes, le passage vers l'au-delà, la barque solaire... C'est d'une beauté et d'une sophistication indicibles. J'y ai vécu un voyage qui m'a fait découvrir des splendeurs qui dépassent l'imagination et m'ont profondément marqué. A l'image des explorateurs et des premiers archéologues qui ont découvert ces trésors enfouis, j'ai, en tant qu'artiste, ressenti un émerveillement absolu face à cette révélation. Elle a fait naître en moi une soif de découvertes de sens et de valeurs profondes. Dans la matière et sur les traces de l'homme, un monde s'ouvrait à moi!

Ensuite, à équidistance, il y a Reykjavík.

F.J. — À équidistance de la Suisse?

B.G. — De la Suisse oui, mais je dirais même du centre de l'Europe occidentale. Nous nous trouvons véritablement au cœur de ce continent, dont les quatre villes que j'ai choisies comme points cardinaux balisent les contours. Au-delà de ces périphéries, il y a d'autres cultures bien sûr, mais aussi l'inconnu et un certain nombre de pays en plein chaos, avec des guerres, des affrontements et des destructions, auxquels s'ajoutent encore des phénomènes naturels

that is very different from the first one: Alexandria, Reykjavík, Lisbon and Istanbul. Code name or working title: ARIL. Why these cities?

BERNARD GARO. — Because, for very different reasons in each case, these cities fascinate me. I had never visited them before, and I wanted to approach each one in a perfect state of virginity of sight and emotion. Alexandria is ancient Egypt, an incredibly structured and hierarchical society that developed highly specialized knowledge, particularly in medicine and astronomy. A civilization that built the pyramids, whose powerfully spiritual architecture celebrating life here and beyond exercises an irresistible magnetic attraction on me with its mystical, sensorial and philosophical aura. And there is also the marvel of their tomb paintings that narrate for you the Book of the dead, passing through gateways, the passage to the beyond, the solar barge... It is of a beauty and sophistication that are inexpressible. I experienced a journey there that led me to discover splendours that surpass the imagination and touched me deeply. Just like the explorers and first archaeologists who discovered these buried treasures, as an artist, I felt utter astonishment at this revelation. It gave rise to a thirst within me to discover profound meanings and values. In terms of materials and tracking the footsteps of mankind, a whole world opened up to me!

Then, at an equidistance, there is Reykjavík.

F.J. — At an equidistance from Switzerland?

B.G. — From Switzerland, yes, but I would actually say from the centre of western Europe. We are truly at the heart of this continent, with the four cities I've chosen as cardinal points demarcating the edges. Beyond these peripheries, there are other cultures to be sure, but also the unknown, and a certain number of countries in total chaos, with wars, confrontations and destruction, to which are also added devastating natural phenomena. Phenomena that are, moreover, a matter of concern to us all, and that make our whole planet vulnerable. Within these boundaries, we have the good fortune to be able to

ravageurs. Phénomènes qui d'ailleurs nous concernent tous et rendent vulnérable notre planète entière. À l'intérieur de ces frontières, nous avons la chance de pouvoir penser librement l'homme et l'univers, et de nous préoccuper aussi bien de nos semblables que de notre environnement. Mettons à profit ce privilège, car il n'est malheureusement pas donné à tous ! À l'époque pharaonique, la Mésopotamie et l'Égypte étaient des théocraties hautement civilisées, parfaitement structurées et très en avance sur le savoir de leur temps par rapport au continent européen. Ce centre de gravité s'est ensuite déplacé vers l'Europe occidentale, tandis que d'autres civilisations émergeaient ailleurs et développaient elles aussi des cultures magnifiques.

F. J. — Mais comment relier Reykjavík à ce cadre-là ?

B. G. — Je me suis choisi un territoire physique pour espace de réflexion et pour matériau de mon œuvre. J'ouvre ainsi cette géographie artistique sur la carte et dans l'histoire du monde, en incluant des apports des sciences humaines, sociales et environnementales qui participent à la connaissance universelle. Je me suis inspiré de Richard Long, la grande figure et marcheur au long cours du land'art anglais, pour dessiner sur une carte deux cercles qui touchent et relient mes villes d'élection. J'aurais aussi bien pu choisir d'autres villes que Reykjavík. Mais l'Islande m'a happé, parce qu'elle est une terre émergée de la dorsale médio-atlantique qui appartient à un système de chaînes volcaniques sous-marines lié à la tectonique des plaques. En Islande, la nature est un formidable architecte qui signe un décor proche des origines de notre terre et en constante transformation. De plus, les volcans m'ont toujours attiré. J'ai d'ailleurs constaté que les enfants aiment dessiner des volcans en associant leur beauté magique à leur puissance terrifiante, alors que les adultes sont bien plus dans la crainte des réactions imprévisibles et destructrices des mystères de notre terre. Ce sont vraisemblablement les volcans qui sont à l'origine du réchauffement de l'atmosphère

think freely of man and the universe, and to concern ourselves both with our fellows as well as our environment. Let us make the most of this privilege, for unfortunately it is not given to everyone! In the pharaonic era, Mesopotamia and Egypt were highly civilized theocracies, perfectly structured and with knowledge far in advance of their time as compared to the European continent. This centre of gravity was then displaced towards western Europe, while other civilizations emerged elsewhere and also developed magnificent cultures.

F. J. — But how to relate Reykjavík to this framework?

B. G. — I chose a physical territory as a space for reflection and as material for my work. I am thus opening this artistic geography on the map and in the history of the world, including in it contributions of the human, social and environmental sciences comprising part of universal knowledge. I was inspired by Richard Long, the leading exponent of English land art, striding through its long trajectory to draw on a map two circles that touch and connect my cities of choice. I might well have chosen cities other than Reykjavík. But Iceland captivated me, because it is a land that emerged from the mid-Atlantic ridge that belongs to a system of sub-marine volcanic mountains caught up in plate tectonics. In Iceland, nature is a formidable architect that provides a décor close to the origins of our earth, and is in constant transformation. What's more, volcanoes have always attracted me. I've also observed that children love to draw volcanoes, associating their magical beauty with their terrifying power, whereas adults are much more in fear of the unpredictable and destructive reactions of the mysteries of our earth. In all likelihood, volcanoes caused the heating of the primitive atmosphere of our planet, and thus caused the birth of life on earth. But they are also and at all times capable of destroying mankind.

History tells us that there have always been earthquakes that have left their mark on civilizations. Switzerland itself is not immune to the convulsions of our planet:

primitive de notre planète, et donc de la naissance de la vie sur terre. Mais ils sont aussi et en tous temps susceptibles de détruire notre humanité.

L'histoire raconte que, depuis toujours, il y a eu des séismes qui ont marqué les civilisations. La Suisse elle-même n'est pas à l'abri des convulsions de notre planète: la destruction totale de la ville de Bâle en 1356 ou le tremblement de terre qu'a connu le Valais en 1946 – 6,1 sur l'échelle de Richter – sont là pour nous le rappeler. C'est pourquoi aujourd'hui j'ai ce besoin de lancer une réflexion sur la relation de l'homme à son environnement et sur sa vulnérabilité face à la nature, pour appeler à porter un nouveau regard sur notre terre et à lui accorder un plus grand respect. Nous vivons dans une société hyper-sophistiquée et hautement technologique qui nous fait croire que nous sommes plus en sécurité que par le passé. Or, je pense que nous sommes toujours aussi fragiles et menacés qu'il y a vingt mille ans. Nous sommes certes capables de prévoir certains phénomènes, mais pas de les empêcher. Nous ne savons pas toujours bien réagir face à certaines menaces, des exemples récents nous le prouvent cruellement. Nous sommes en train de perdre les liens profonds et essentiels que nos aïeux, par instinct et mimétisme, avaient développés avec la nature. Notre confort artificiel nous donne une illusion de sécurité qui, par contre-coup, décuple notre incompetence à affronter l'imprévu, l'inconnu et certains dangers potentiels. Le virtuel nous détourne peu à peu de nos instincts et d'un enracinement naturel. Par mon travail, j'espère éveiller les consciences et inciter à nous y confronter à nouveau, au risque de bousculer et de perturber notre belle quiétude.

F. J. — Reykjavík, c'est donc l'emblème de la nature extrême, de sa puissance et de son mystère devant lesquels nous sommes à peu près aussi démunis que nos plus lointains ancêtres ?

B. G. — C'est ça. L'Islande est une terre éventrée qui nous révèle son état d'origine. Elle se trouve en écho presque symétrique avec l'Égypte: 4% de terre cultivable

the total destruction of the city of Basel in 1356, or the shaking of the earth that occurred in Valais in 1946 – 6.1 on the Richter scale – are there to remind us. That's why today I have this need to share a reflection on the relationship between man and his environment and his vulnerability in the face of nature, to foster a new way of seeing our earth, to grant it greater respect. We live in a hyper-sophisticated and highly technological society that makes us believe we are safer than we were in the past. But I think that we are still as fragile and threatened as we were twenty thousand years ago. We are certainly able to predict certain phenomena, though we can't prevent them. We still don't always know how to react to certain threats, as recent examples have cruelly proven to us. We are in the process of losing deep and essential bonds that our ancestors developed with nature by instinct and mimicry. Our artificial comfort gives us an illusion of security that, in turn, underscores our incompetence when it comes to confronting the unexpected, the unknown and certain potential dangers. Little by little, the virtual turns us away from our instinct and our natural roots. Through my work, I hope to awaken awareness and incite us to confront it anew, at the risk of shaking things up and disturbing our delightful complacency.

F. J. — Reykjavík is thus the emblem of extreme nature, of its power and mystery, before which we are more or less as vulnerable as our most distant ancestors?

B. G. — That's right. Iceland is an eviscerated land that shows us its original state. It is almost a symmetrical echo of Egypt: 4% of the land in Egypt is cultivable due to the Nile, which concentrates and fertilizes all agriculture on its banks. And 4% of the land in Iceland is cultivable, whereas the whole centre of the island is nothing but a chaos of fire and ice. In both cases, deserts are synonymous with danger and death, such is nature's hostility to people there, but also synonymous with energy resources, like geothermal energy in Iceland. Looked at from both sides, this extreme nature is both sublime and dangerous.

en Égypte grâce au Nil qui concentre et féconde toute l'agriculture sur ses rives. Et 4% de terre cultivable en Islande, dont tout le centre de l'île n'est qu'un chaos de feu et de glace. De part et d'autre, les déserts sont synonymes de danger et de mort, tant la nature y est hostile à l'homme, mais synonymes aussi de ressources énergétiques, à l'exemple de la géothermie en Islande. Des deux côtés, cette nature extrême est à la fois sublime et dangereuse. La première moitié de mon périple s'est donc accompli du sud au nord. C'était important pour moi de le faire dans ce sens-là, et non le contraire. D'habitude, on prend toujours le nord pour référent. J'ai voulu inverser le mouvement pour ne pas tomber dans des schémas pré-conçus et pour rendre hommage au berceau de l'humanité qui, situé en Éthiopie, est bien plus proche de l'Égypte que du nord de l'Europe. Puis je suis passé d'ouest en est, à partir de l'extrême pointe occidentale de l'Europe: «Cabo da Roca» près de Lisbonne. J'éprouve une grande admiration pour les voyages exploratoires des navigateurs portugais qui sont partis vers l'inconnu en affrontant, parmi les tout premiers, les furies de l'océan encore non cartographié, et qui ont découvert des contrées et des peuples inconnus. Grâce à leur courage et leur sens du commerce, ces navigateurs courageux nous ont ramené d'innombrables richesses insoupçonnées.

F. J. — Des navigateurs courageux, mais des colons quand même...

B. G. — C'est juste, et je ne l'oublie pas. Mais je ne souhaite pas ici m'attarder sur l'aspect négatif et violent de toutes les conquêtes, quelles qu'elles soient. Je ne prends pas non plus position par rapport au phénomène de la colonisation ni à la violence qu'elle implique. Je pense que, malheureusement, c'est une forme de suprématie imposée de force par une culture à une autre, souvent au nom de la religion, du commerce ou de besoins de ressources. Les Anglais, les Espagnols, les Italiens, les Français, les Hollandais, les Allemands ont eux aussi établi des colonies hors de leurs frontières. Quant au Portugal,

The first half of my journey is thus made from south to north. It was important for me to do it in this direction, and not the other way. Usually, we use north as the reference point. I wanted to invert this movement so as not to fall into preconceived schemes, and to pay my respects to the cradle of humanity which, being located in Ethiopia, is much closer to Egypt than to northern Europe. Then I went from west to east, from the extreme western point of Europe: "Cabo da Roca" near Lisbon. I feel a great admiration for the voyages of exploration of the Portuguese navigators who set out for the unknown and were among the very first to confront the furies of an Ocean that was as yet unmapped, discovering unknown lands and peoples. Thanks to their courage and commercial sense, these brave navigators brought back for us countless hitherto unsuspected riches.

F. J. — Brave navigators, but also colonizers.

B. G. — Fair enough, and I don't forget it. But I do not wish to dwell here on the negative and violent aspect of all conquests, whatever they may be. Nor do I take a position with respect to the phenomenon of colonization or the violence that it entails. I think that, unfortunately, it is a form of supremacy forcibly imposed by one culture on another, often in the name of religion, trade or a need for resources. The English, Spanish, Italians, French, Dutch and Germans also established colonies beyond their borders. As for Portugal, located at land's end, with the nearly infinite space of the Atlantic before it and cornered on the other side by the Spaniards, they had no choice but to go up against one or the other. The sea was their only possible opening. With bravery and a genius for trade, they established their trading posts a little bit everywhere, roaming the wide world over in pursuit of coastal trade. That this people of a million and a half inhabitants at that time managed to build the first global empire in history planted on five continents, and to become one of the richest countries in the world, is utterly incredible! Today the Portuguese are trying to recover from a terrible

situé au bout des terres, confronté par devant à l'espace quasi infini de l'Atlantique et acculé par derrière par les Espagnols, il n'avait pas d'autre choix que d'affronter l'un ou l'autre. La mer était sa seule ouverture possible. Avec bravoure et un génie des échanges, il a établi ses comptoirs un peu partout, en parcourant le monde entier par cabotage. Que ce peuple d'un million et demi d'habitants à l'époque soit parvenu à bâtir le premier empire mondial de l'histoire implanté sur les cinq continents et devenir l'un des pays les plus riches du monde, est proprement incroyable! Aujourd'hui les Portugais tentent de se relever d'une crise terrible. Ils se reconstruisent avec labeur et patience en s'appuyant notamment sur une culture extraordinaire, une littérature magnifique et une architecture contemporaine de haut vol. Ils forcent le respect! La situation géographiquement excentrée et la taille modeste de leur territoire en font malheureusement un pays encore trop méconnu, alors qu'il est d'une beauté saisissante et regorge de richesses exceptionnelles. Et enfin, tout à l'est de mon périple vient la Turquie.

F. J. — Nous trouvons-nous toujours sur la circonférence de votre cercle?

B. G. — Bien sûr. Et nous continuons d'être sur la tangente de quelque chose. Ici, nous sommes au bord de l'immense continent asiatique, en même temps qu'au carrefour de trois plaques sismiques: l'anatolienne, l'eurasienne et l'arabique. La topographie de la Turquie montre à quel point sa terre a été martyrisée. Et comment ne pas penser à ce séisme terrible – d'une tout autre nature – qu'a représenté pour elle la fameuse bataille de Lépante, au XVI<sup>e</sup> siècle, au cours de laquelle la flotte chrétienne de la Sainte-Ligue a vaincu la puissante marine turque, portant ainsi un coup d'arrêt fatal à l'expansionnisme ottoman. La Turquie n'en est pas moins restée un pays stratégique entre l'Orient et l'Occident. Et quelle culture incroyablement raffinée est la sienne!

J'avais donc ce besoin d'aller aux confins d'un monde qui nous a transmis l'essentiel de nos connaissances et

crisis. They are rebuilding with toil and patience, shoring themselves up above all on an extraordinary culture, a magnificent literature and a contemporary architecture of the highest order. They command respect! Their off-centre geographical location, and the modest size of their territory unfortunately make them a country that is still too little known, for it is one of astonishing beauty overflowing with exceptional riches. And finally, off to the east, my journey comes to Turkey.

F. J. — Are we still on the circumference of your circle?

B. G. — Certainly. And we continue to be on the tangent of something. Here, we are on the boundary of the immense Asian continent, at the same time at the crossroads of three seismic plates: the Anatolian, the Eurasian and the Arabic. The topography of Turkey shows the degree to which its land has suffered martyrdom. And how can we not think of that terrible earthquake – of an entirely different nature – represented by the legendary battle of Lepanto in the 16th century, in the course of which the Christian fleet of the Holy League defeated the mighty Turkish navy, thus halting Ottoman expansionism once and for all. Turkey nonetheless remained a strategic country between East and West. And what an unbelievably refined culture they have!

So I had this need to go to the boundaries of a world that has conveyed to us the essential elements of our knowledge and our culture. And one which offers us these absolute marvels of the pyramids of Egypt, the volcanoes of Iceland, the Atlantic of Portugal and the domes and minarets of the basilicas and mosques of Istanbul. Four beacon-points, some of which have at times been the centre of our world, and which shall abide forever in the universal memory of mankind!

F. J. — Why not Athens and Rome?

B. G. — That's my choice. These four cities spoke to me because they are situated in very sensitive seismic and neuralgic regions on our planet, and even more because

de notre culture. Il nous offre ces merveilles absolues que sont les pyramides d'Égypte, les volcans d'Islande, l'Atlantique du Portugal et les dômes et coupes des basiliques et mosquées d'Istanbul. Quatre lieux-phares, dont certains ont été, pour un temps, le centre de notre monde, et demeureront à jamais dans la mémoire universelle de l'humanité!

F. J. — Pourquoi pas Athènes et Rome?

B. G. — C'est mon choix. Ces quatre villes me parlaient parce qu'elles sont toutes situées sur des régions sismiques et névralgiques très sensibles de notre planète, et plus encore parce qu'elles se trouvent aux extrémités du monde occidental. Athènes et Rome en sont au cœur, elles racontent une autre histoire. Dans une cellule, ce n'est pas tant le centre qui est intéressant, mais la périphérie parce qu'elle est en relation avec l'extérieur, avec les autres. Qu'elle soit poreuse ou imperméable, elle entre inmanquablement en interaction avec l'extérieur et elle a de fortes chances de se modifier en conséquence, car il y a forcément des échanges réciproques dans les zones de contact. Personne auparavant n'avait encore impliqué ces quatre villes dans un même projet artistique et scientifique, ni créé de tels liens dans l'espace et le temps. Ce concept est innovant et porteur de sens, qui questionne notre espace et notre identité d'une manière très inhabituelle. Les textes des auteurs qui collaborent à cette grande aventure projettent des éclairages qui enrichissent cette démarche par strates successives. Ils sont à mon sens nécessaires à une perception de la réalité qui est en lien profond avec l'œuvre et qui débouchent sur des connaissances nouvelles. Même si je suis bien conscient qu'aucun livre ne pourra jamais, comme le fait une exposition ou une visite dans l'atelier de l'artiste, transcrire réellement une œuvre matérialiste avec une même ampleur, je considère pourtant le présent ouvrage comme porteur de mémoire, une œuvre en soi et la clef de voûte de mon projet. C'est un acte de résistance face à la mort, à l'immobilisme et à la médiocrité.

they are located at the fringes of the western world. Athens and Rome are at the heart of it, they tell a different story. In a cell, it's not so much the centre that is of interest, but the periphery, because it has a relationship with the exterior, with others. Whether it is porous or impermeable, inevitably it interacts with the outside, and has a strong likelihood of being modified as a result, for there are unavoidable mutual exchanges in contact zones. No one had previously involved these four cities in a single artistic and scientific project, or created such links in space and time. So this concept is innovative and meaningful, questioning our space and our identity in a very unusual way. The texts by authors collaborating in this great adventure have cast light in such a way as to enrich this approach of laying on successive strata. To my understanding, they are necessary to a perception of reality that has a profound relationship to this work, and opens onto new knowledge. Even though I am well aware that no book could ever fully convey a matérialiste work on such a scale, as would an exhibit or a visit to an artist's studio, I nevertheless consider the present work to be a bearer of memory, a work in and of itself, and the keystone of my project. It is an act of resistance against death, paralysis and mediocrity.

F. J. — Your overall approach has something of a journey of initiation, which is at once geographical, geological, cultural, historical, political, philosophical, ecological... And perhaps I'm leaving something out. A territorial and mental odyssey sustained by a vision and ambition that are almost encyclopaedic!

B. G. — That's precisely what gives painting its power. It can simultaneously associate, confront, blend or superimpose domains and spaces that are very different. The artist must accumulate transverse fields of knowledge to nourish himself, before attempting to give them back, enriched and digested by his sight, translated into his own medium and language, and transposed into the visual space that he creates. I dredge endlessly through this

F. J. — Votre démarche dans son ensemble tient aussi d'un voyage initiatique qui est à la fois géographique, géologique, culturel, historique, politique, philosophique, écologique... et j'en oublie peut-être. Un arpentage territorial et mental porté par une visée et une ambition quasi encyclopédiques!

B. G. — C'est précisément ce qui fait la force de la peinture. Elle peut en simultanément associer, confronter, mêler ou superposer des domaines et des espaces très différents. L'artiste se doit d'accumuler des savoirs transversaux qui le nourrissent, avant de tenter de les restituer, enrichis et digérés par son regard, traduits dans son médium et son langage propre, et transposés dans l'espace visuel qu'il crée. Je puise sans cesse dans cette mémoire faite des perceptions multiples et sensibles que j'ai accumulées au contact du monde, cette Weltanschauung que je me suis construite au fil du temps, des lectures, des savoirs acquis et croisés, des émotions ressenties et de la sincérité de mon engagement. Klee a écrit que « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Même si la peinture a ses contraintes, comme le cadre, elle peut se permettre (presque) toutes les libertés. Au-delà de la peinture, ma grande inquiétude aujourd'hui est de voir augmenter les troubles politiques et migratoires provoqués par la volonté destructrice de quelques dirigeants et groupuscules qui fragilisent l'édifice de la paix. La paix dans le monde devrait pourtant être l'objectif majeur de tous! En cherchant la déculturation et la destruction des valeurs humaines fondamentales pour le pouvoir et le profit de quelques minorités, les nouveaux barbares tentent de détruire la mémoire et la grandeur de l'homme dont la culture et les arts sont les principaux vecteurs. Nous sommes de toute évidence entrés dans une phase de transition cruciale pour notre avenir! Ma peinture est portée par mon inquiétude face à ces phénomènes destructeurs. C'est ce qui la rend parfois troublante, insaisissable, dérangeante, mais aussi puissante, parce qu'elle nous mène jusqu'au point de rupture. Plus que jamais les arts, dans leur pluridisciplinarité, doivent s'élever contre l'obscurantisme, l'uniformisation et l'indifférence.

memory made up of multiple sensitive perceptions that I have accumulated through contact with the world, this Weltanschauung that I have constructed for myself over the course of time, through reading, knowledge acquired and intermingled, emotions felt and the sincerity of my commitment. Klee wrote that "art does not reproduce the visible, it renders things visible." Even though painting has its constraints, such as the frame, it can allow itself (nearly) all liberties. Beyond painting, my great anxiety today is seeing political and migrational troubles increase, provoked by the destructive intentions of certain leaders and tiny groups that weaken the edifice of peace. But peace in the world should be the primary goal of all of us! In seeking the loss of culture and the destruction of fundamental human values for the power and profit of certain minorities, the new barbarians are trying to destroy the memory and greatness of mankind, whose culture and arts are the key vectors. We have to all appearances entered into a crucial transition phase for our future! My painting is sustained by my anxiety in the light of these destructive phenomena. This is what makes it at times troubling, elusive, disturbing, but also powerful, because it leads us to the breaking point. More than ever, the arts, with their multi-disciplinary character, should rise up against obscurantism, standardization and indifference.

F. J. — For you, does art in general, and painting in particular, offer a terrain that is especially conducive to combining all kinds of knowledge and intuitions, certainties and uncertainties?

B. G. — Painting has this faculty of placing itself at the crossroads. I am sometimes called the painter-philosopher. I have no pretensions whatsoever as a philosopher, unfortunately I do not have that capacity for thinking of the universe, mankind and the big existential questions in terms of analytical or dialectical theoretical systems. All I have is a sensitive capacity to perceive the world around me through its forms and colours, and to analyse it in depth. But rather than stopping just at forms and

F. J. — Pour vous, l'art en général et la peinture en particulier offrent un terrain particulièrement propice où faire se croiser toutes sortes de savoirs et d'intuitions, de certitudes et d'incertitudes ?

B. G. — La peinture a cette faculté de se placer à la croisée des chemins. On m'appelle parfois le peintre-philosophe. Je ne me prétends aucunement philosophe, je n'ai hélas pas cette capacité de penser l'univers, l'homme et les grandes questions existentielles en termes de systèmes théoriques, analytiques ou dialectiques. J'ai juste une capacité sensible de percevoir le monde qui m'entoure au travers des formes et des couleurs, et de le décortiquer en profondeur. Mais plutôt que de s'arrêter sur les seules formes et surfaces, mon regard a besoin de tisser des liens qui créent du sens et de trouver un ton qui lui est propre. Je suis très observateur et je crée les liens les plus improbables, sans tenter de me fixer sur une définition qui arrêterait les bouillonnements de mon imaginaire. Cela me permet de réemployer ce que j'ai assimilé dans un autre contexte.

J'éprouve constamment ce besoin de m'impliquer et de repenser le monde et l'homme, de me mettre à l'écoute de ce qui est en mouvement ou de ce qui fait passer la perception d'un état à un autre. Je suis plus intéressé aux ombres, aux espaces entre les formes, aux vides, aux fragments, aux ruines, aux fissures et à la dégradation qu'aux choses bien définies et évidentes ou sécurisantes. Cet autre regard m'apporte des informations peut-être cachées ou mal connues sur l'état de nos sociétés et sur notre mode de pensée. J'espère ainsi susciter l'interrogation et éveiller la curiosité de quelques-uns. Je me sens un peu dans la peau d'un guide de montagne ou d'un navigateur qui, avec les connaissances liées à son expérience, sa conscience des dangers tout comme son acceptation des risques, permet d'ouvrir de nouvelles voies. Dans ce sens, les artistes, toujours en phase avec leur époque, sont des précurseurs avides de participer à l'évolution positive de notre humanité.

surfaces, my sight has a need to weave links that create meaning and to find a tone that fits. I am highly observant, and I create the most improbable links, without trying to settle on a definition that would bring the seething of my imagination to a halt. This allows me to reuse what I have assimilated in another context.

I constantly experience this need to involve myself and rethink the world and mankind, to set about hearing what is in motion, or what makes perception pass from one state to another. I'm more interested in the shadows, the spaces between forms, fragments, ruins, fissures and breaking down than in things that are well-defined and obvious, or offer security. This other gaze provides me with information that is perhaps hidden or not well-known about the state of our societies and our way of thinking. In this way I hope to provoke questioning and awaken the curiosity of certain people. I feel a bit as though I were in the position of a mountain guide or a navigator who, with knowledge associated with his experience, his awareness of hazards as well as his acceptance of risks, makes it possible to open up new pathways. In this sense, artists, while remaining in step with their period, are pioneers, avid to take part in the positive evolution of our humanity.

F. J. — Do you sometimes feel as though you were in the position of a researcher, even though your paintings have nothing to do with any scientific imagery?

B. G. — A researcher, yes, that suits me well!

F. J. — Do you think that your paths of thought and your process of creative research have points in common with those of scientists?

B. G. — There's a bit of that in my way of working. Like a researcher who does not always know very clearly what he is researching, there is a perpetual fluctuation between rigour and chaos, and I should also allow myself to be surprised by my own painting. I have a need for the trial-and-error that ends up giving my work a direction and

F. J. — Vous sentez-vous aussi parfois dans la peau d'un chercheur, même si vos peintures n'ont rien à voir avec une quelconque imagerie scientifique ?

B. G. — Chercheur oui, ça me va bien !

F. J. — Pensez-vous que vos cheminements de pensée et votre processus de recherche créative ont des points communs avec ceux des scientifiques ?

B. G. — Il y a un peu de cela dans ma manière de travailler. Comme un chercheur qui ne sait pas toujours très clairement ce qu'il cherche, c'est une oscillation perpétuelle entre rigueur et chaos, et je dois aussi me laisser surprendre par ma propre peinture. J'ai besoin de ces tâtonnements qui finissent par donner à mon travail une direction et une ossature. Mais très vite, ils se transforment en préoccupations de peintre : comment traduire l'idée de fragilité, les relations entre les structures solides et les liquides, les rapports entre les masses, les structures et les textures pour s'abandonner dans l'accident et l'aventure, avant de basculer à nouveau vers le sens recherché et la stimulation première.

F. J. — Y a-t-il toujours un grand travail de préparation derrière chacun de vos cycles de travaux.

B. G. — Énorme, et cela m'angoisse souvent, tant ce travail est demandeur d'énergie et d'exigence. C'est forcené ! La peinture ne me laisse aucun repos. Elle m'accule constamment à des choix essentiels que je ne peux être que seul à assumer. La peinture est un acte responsable face à soi, à l'homme, à l'histoire, au présent. Dans ce vaste projet des quatre villes, pas moins de trois ans de travail ont été nécessaires pour chacune d'elles, dont une année entière d'études, de recherches, d'analyses, de compréhension du lieu et de digestion de toutes ces informations, avant d'en sortir la substance qui me permet de les relier les unes aux autres et de me faire avancer. Puis vient le voyage, la collecte sur place des indices, des traces, des impressions sur le vif et des prélèvements de matière. J'écris beaucoup et je fais des milliers de photographies.

a framework. But things are transformed very quickly into a painter's concerns: how to translate the idea of fragility, of relationships between solid structures and fluids, relationships between masses, structures and textures that yield to accident and happen-stance, prior to swerving off again in the usual direction towards the initial stimulation.

F. J. — Is there always a major effort at preparation behind each one of your work cycles?

B. G. — Enormous, and that's often a source of anguish for me, this work demands so much energy and imposes such exacting requirements. It's a frenzy! Painting does not allow me a moment's rest. It's constantly cornering me into essential choices that I can only accept. Painting is an act of being responsible to oneself, to humanity, to history, to the present. In this vast project of four cities, no less than three years of work were necessary for each one of them, of which one entire year was spent in study, research, analysis, understanding the places and digesting all this information, prior to drawing out the substances that will enable me to tie such information together and move forward. Then there's the journey, the on-site collection of clues, traces, impressions from life, and gathering materials. I write a lot, and take thousands of photographs, compulsively. I rake things in, inventory them, storing everything I can on the spot. And finally there's the time in the studio, time for painting. The pace is then sustained and intense, supported by a rigour that is like a basso continuo. For me this is the only way to give the project meaning, in the framework of a chosen constraint, which is at once stimulating for finding spaces and new reflections, and well delineated, to compel me to stick to my goals.

#### Original materials

F. J. — You are a veritable kneader of materials.

B. G. — The expression suits me, even though my material is actually ten times less thick than that of Anselm



J'enrange, je stocke, j'emmagasine tout ce que je peux sur place. Et enfin vient le temps de l'atelier, le temps de la peinture. Le rythme alors est soutenu et intense, porté par une rigueur de base, en continu. C'est pour moi la seule manière de donner du sens au projet, dans le cadre d'une contrainte choisie qui est à la fois stimulante pour trouver des espaces et des réflexions nouvelles, et bien délimitée pour m'obliger à tenir mes objectifs.

#### Matières des origines

F. J. — Vous êtes un véritable pétrisseur de matières.

B. G. — L'expression me va bien même si, en réalité, ma matière est dix fois moins épaisse que celle d'un Anselm Kiefer ou d'un Miquel Barcelo. Je reste dans une retenue plus sobre et rigoureuse, plus... protestante peut-être, qui vient de ma culture.

F. J. — Avec votre goût de la démesure, vous ne donnez pas le sentiment d'être très protestant... D'où vient votre sens de la démesure ?

B. G. — Je suis né dans un milieu artistique ouvert, très cultivé et exigeant, mais réservé. Mon père helléniste est un brillant musicien, mais aussi un historien que je vois aujourd'hui comme un sage nourri d'une culture immense qui m'impressionne. A mes débuts, je me suis dit que cela n'allait pas être facile pour moi de trouver cette liberté de création, cet engagement intense et cette force brute que j'admirais tant chez les peintres espagnols et allemands, et qui est liée à la fois à l'histoire personnelle de ces artistes et à celle, mouvementée, de leurs pays respectifs. Venant d'un pays petit et paisible, opposé à toute extravagance et à tout ce qui sort un peu trop de l'ordinaire, j'avais le sentiment qu'il serait difficile pour moi de sortir du cadre. J'ai donc très vite éprouvé le besoin de partir pour découvrir d'autres espaces. Et d'abord de me confronter à ces deux pôles opposés mais équidistants de mon pays : Barcelone et Berlin, tandis que Bâle qui est à leur intersection, représente le symbole tout à la fois de la rigueur et de l'ouverture de ma culture, valeurs

Kiefer or Miguel Barceló. I hold to a more sober and rigorous restraint, more... protestant, perhaps, which comes from my culture.

F. J. — With your taste for excess, you don't give an impression of being very protestant... Where does your sense of excess come from?

B. G. — I was born in an openly artistic environment, very cultivated and demanding, but reserved. My father the Hellenist is a brilliant musician, but also an historian whom I see today as a sage nourished by an immense culture that I hold in awe. When I was starting out, I said to myself it wouldn't be easy for me to find this creative freedom, this intense commitment, and this brute force that I admired so much among the Spanish and German painters, and which is tied both to the personal history of these artists, and to the turbulent history of their respective countries. Coming from a small, peaceful country, opposed to all extravagance, to anything that strays a bit too far from the ordinary, I had the feeling that it would be hard for me to get out of the frame. So I felt the need very quickly to set off to discover other spaces. And first of all to confront these two opposite poles equidistant from my country: Barcelona and Berlin, while Basel, as the midpoint between them, represents a symbol both of the strictness as well as the openness of my culture, important values that underlie all of my efforts. At art school (ECAL), my professors, aware of this creative bulimia and freedom of spirit in me, which cut me off somewhat from the dominant culture in my region, encouraged me quite vehemently to go elsewhere and feel the ocean wind.

F. J. — What pigments, what materials do you use?

B. G. — With the colours that are available commercially, I've never got the materiality and texture I'm looking for. My blacks were never really black, they lacked density and thickness. So I set about using elements discovered in nature, and natural pigments that matched my conception of the material. They comprise a part of my pictorial

importantes qui sous-tendent toutes mes démarches. À l'École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL), mes professeurs, conscients de cette boulimie créative et de cette liberté d'esprit qui étaient en moi et qui tranchaient quelque peu par rapport à la culture dominante de ma région, m'encourageaient déjà vivement à partir ailleurs et à me frotter à l'air du large.

F. J. — Quels pigments, quels matériaux utilisez-vous ?

B. G. — Avec les couleurs que l'on trouve dans le commerce, je n'avais jamais la matérialité et la texture que je cherchais. Mes noirs n'étaient jamais vraiment noirs, ils manquaient de densité et d'épaisseur. Je me suis donc mis à utiliser des éléments découverts dans la nature et des pigments naturels qui correspondaient à ma conception de la matière. Ils font partie de mon identité picturale. Je peins avec les matériaux mêmes de mes thèmes. Les matériaux de l'histoire de l'humanité. J'ai récolté des roches volcaniques qui ont trois milliards d'années, des sédiments marins avec des fossiles qui parlent des fonds sous-marins d'il y a 40 à 65 millions d'années... Tout cela m'intéresse ! Quand je peins, tout à coup, ces matériaux que j'ai recueillis au loin trouvent leur place. J'apprends constamment de l'expérimentation, des échecs comme des réussites, des accidents comme de la rigueur.

F. J. — Ces matériaux, vous les ramenez de vos voyages ?

B. G. — J'en ramène à chaque fois. Pour moi, c'est très important que la peinture parle d'elle-même. Parfois certains spectateurs demandent à toucher mes tableaux et s'étonnent de leur douceur ou de leur minéralité ! Ma peinture va donc au-delà de la peinture, renvoyant à l'idée de Gilles Deleuze qui écrit que tous les arts se rejoignent quand ils sont déterritorialisés. C'est-à-dire quand ils sont lestés d'émotion. Celle-ci ne peut toucher vraiment que quand on parvient à faire oublier la technique. Et même l'esthétique. C'est mon objectif, que le spectateur soit le témoin de l'instant et d'un état de la matière qui nous ouvre les yeux sur notre propre compréhension du monde.

identity. I paint with materials that are the same as my subjects. The materials of the history of humanity. I've gathered volcanic rocks that are three billion years old, marine sediments with fossils that speak of the oceanbed 40 to 65 million years ago... All of this fascinates me! When I paint, all of a sudden, these materials that I've brought from afar find their place. I constantly learn from experimentation, failures as well as successes, from accidents as well as rigorous control.

F. J. — You brought these materials back from your travels?

B. G. — I brought some back each time. To me, it's very important for the painting to speak for itself. Sometimes certain viewers ask to touch my paintings and are surprised at their softness or their mineral quality! So my painting goes beyond painting, evoking the idea of Gilles Deleuze, who writes that all the arts become one when they are deterritorialized. That is to say, when they are laden with emotion. Painting cannot really touch people except when one manages to make them forget about technique. And even aesthetics. It's my objective for the viewer to be the witness of the instant, and of a state of matter that opens our eyes to our own comprehension of the world. He is no longer before an image: close up, he is confronted by a seismic chaos; and from a distance, he is not facing a representation, but a structure, a skin, a hide imbued with history and memory, either personal or collective. I recreate another reality with the observed elements that I reappropriate. The American painter Terry Winters says that abstraction does not exist, that it is nothing other than "the concrete removed from its context." My vocabulary is quite well adapted to nature and the formal references that it summons. But I remove them from their context.

F. J. — Is it important to you for your painting to tell how it is made?

B. G. — There is that, even though I don't try to make its actual process of fabrication obvious. I think, rather,

Il n'est plus devant une image : de près, il est confronté à un chaos sismique ; et de loin, il n'est pas devant une représentation, mais une structure, une peau, une écorce porteuse d'histoire et de mémoire, personnelle ou collective. Je récrée une autre réalité avec des éléments observés que je me réapproprie. Le peintre américain Terry Winters assure que l'abstraction n'existe pas, qu'elle n'est que « du concret sorti de son contexte ». Mon vocabulaire se trouve bel et bien dans la nature et dans les références formelles qu'elle appelle. Mais je les sors de leur contexte.

F. J. — Est-il important pour vous que votre peinture raconte comment elle est faite ?

B. G. — Il y a de cela, même si je n'essaie pas de mettre en évidence son processus de fabrication. Je pense plutôt qu'elle montre une archéologie ou une géologie composée de strates, dont on voit les matières et les sédiments qui la constituent. Cette transparence est importante dans la mesure où elle permet de lire l'influence de la couleur de la première jusqu'à la dernière couche.

F. J. — La géologie est manifestement une science essentielle parmi vos fascinations diverses et multiples.

B. G. — Je peins par plaques et sédiments, de la manière même dont procède la géologie. C'est quelque chose qui s'est imposé à moi peu à peu, à travers les techniques que j'inventais. J'aime essayer de penser la planète à la manière des géologues qui l'appréhendent à l'aune de la temporalité géologique. C'est effrayant et magnifique de savoir que notre terre est prise dans un mouvement perpétuel. C'est une notion que j'ai envie de faire ressentir à travers ma peinture, mais curieusement cela dérange ou déstabilise, alors qu'au contraire je trouve formidablement stimulant et enthousiasmant de pouvoir se sentir englobé dans une temporalité si vaste. Mais je ne veux surtout pas donner de leçons à qui que ce soit ! Je propose juste des outils pour envisager les choses autrement, dans une perspective large et éclairante.

that it exhibits an archaeology or a geology composed of strata, where one sees the materials and sediments of which it is made. This transparency is important to the extent that it makes it possible to read the influence of colour from the first to the last layer.

F. J. — Geology is obviously an essential science among your many and varied fascinations.

B. G. — I paint with sheets and sediments, in the same way that geology operates. It's something that has been imposed on me little by little through techniques that I invented. I love trying to think of the planet after the fashion of geologists who understand it in terms of a geological time scale. It's both terrifying and magnificent to know that our earth is caught up in perpetual movement. That's a notion that I'd like to make people feel through my painting, but curiously, this disturbs or destabilizes, whereas on the contrary, I find it remarkably stimulating and uplifting to be able to feel contained within such a vast temporal scheme. But I certainly do not wish to give lessons to anyone! I am merely proposing tools for visualizing things differently, within a broad and illuminating perspective.

F. J. — Your formal vocabulary borrows quite a lot from architecture.

B. G. — Architecture is very important to me. In this connection, I'd like to tell you the story of Aphrodisias in Turkey, where I was overwhelmed by the subtlety and lightness of a monumental, 16-column gateway. Subsequently, I allowed myself to recompose and reinvent it pictorially with asphalt, latex, white marble powder and marine sediments, giving the impression that it could collapse at any moment. Seeing this painting in my studio, Michel Fuchs, Professor of Archaeology at the University of Lausanne, burst out: "But this is the tetrapylon of Aphrodisias!" He had instantly recognized the structure of this magnificent edifice and the very particular spirit of this place, even though I had removed all descriptive

F. J. — Votre vocabulaire formel emprunte aussi beaucoup à l'architecture.

B. G. — L'architecture est très importante pour moi. A ce sujet, j'ai envie de vous raconter l'histoire d'Aphrodisias en Turquie, où je suis tombé en admiration devant la subtilité et l'aspect aérien d'une porte monumentale à seize colonnes. Par la suite, je me suis permis de la recomposer et de la réinventer picturalement avec de l'asphalte, du latex, de la poudre de marbre blanche et des sédiments marins, en donnant l'impression qu'elle pouvait s'effondrer à tout moment. En voyant ce tableau dans mon atelier, Michel Fuchs, professeur d'archéologie à l'Université de Lausanne, s'est tout de suite exclamé : « Mais c'est le tétrapyllon d'Aphrodisias ! » Il avait d'emblée reconnu la structure de cet édifice magnifique et l'esprit très particulier de ce lieu, alors même que j'en avais enlevé tout élément descriptif et volontairement gardé uniquement l'ossature et le souffle du vide qui l'entoure pour mieux en transcrire la fragilité. Il m'a alors expliqué qu'Aphrodisias était une ville dédiée au culte d'Aphrodite et qu'en Asie Mineure, à l'époque romaine, elle était aussi un grand centre de pèlerinage pour son école de philosophie, mais plus encore pour sa grande école de sculpture qui tirait parti des nombreuses carrières de marbre de grande qualité situées à proximité. Les artistes y recevaient des commandes de tout le bassin méditerranéen. Ils étaient si réputés que, contrairement à la plupart des sculpteurs d'alors qui se conformaient aux canons définis et demeuraient anonymes, ils apposaient leur signature sur leurs œuvres en y développant un style original. Au IV<sup>e</sup> siècle, un violent tremblement de terre a provoqué l'inondation de la cité et l'a dévastée. J'ignorais tout de la richesse de ce site un peu à l'écart des grandes routes, que j'ai visité par 40 degrés à l'ombre... Mais ce qui m'avait impressionné, c'étaient les traces du tremblement de terre qui avait ravagé le site. Ce qui signifie que, de manière toute intuitive, j'avais deviné la dimension magique et fragile de ce site. La colonnade me parlait à la fois de l'idée de la porte, du passage, de la fragilité et

elements and only kept the framework and breadth of the void that surrounds it to better transcribe its fragility. He then explained to me that Aphrodisias was a city dedicated to the worship of Aphrodite, and that in Asia Minor, during the Roman period, it was also a great centre of pilgrimage because of its school of philosophy, but even more so for its great school of sculpture, which availed itself of the numerous quarries of high quality marble located in the vicinity. Artists there received commissions from the entire Mediterranean basin, and they were of such high repute, that unlike most sculptors who conformed to the defined canons and remained anonymous, they added their signature to their works and developed their own original style. In the 4th century, a violent earthquake caused the flooding of the city and devastated it. I was unaware of all the wealth of this site just a short way off the beaten path, which I visited at 40 degrees in the shade... But what struck me were the traces of the earthquake that had ravaged the site. Which means that, in a totally intuitive way, I had discerned the magical and fragile dimension of this site. The colonnade spoke of both the idea of the gateway, of passage, and of fragility and the history that its materials and style bore within them. This sort of convergent discovery overwhelms me. It adds still more to my amazement, and stimulates me to go even further in my exploration of the world.

F. J. — If I remember correctly, you've also taken classes in architecture.

B. G. — Classes in regional architecture at the University of Geneva, together with Egyptology.

F. J. — So you rework and reinterpret certain archetypal forms, but at times this extends even to the very construction materials themselves.

B. G. — Sand, crushed brick, powdered marble, tar (still used today to insulate the foundations of houses as it was in 5,000 B.C. in Mesopotamia to insulate roofs), bitumen of Judea, earth, lemon, rock fragments... I love

de l'histoire que ses matériaux et son style portaient en eux. Ce genre de découverte convergente me comble. Elle ajoute encore à mon émerveillement et me stimule pour aller encore plus loin dans mon exploration du monde.

F. J. — Si je me souviens bien, vous avez suivi aussi des cours d'architecture.

B. G. — Des cours d'architecture régionale à l'Université de Genève, en complément à l'égyptologie.

F. J. — Donc vous en reprenez et réinterprétez certaines formes archétypales, mais parfois aussi jusqu'aux matériaux de construction.

B. G. — Du sable, de la brique pilée, de la poudre de marbre, du goudron (utilisé aujourd'hui encore pour isoler les fondations des maisons comme 5000 ans avant J.-C. en Mésopotamie pour isoler les toits), des bitumes de Judée, des terres, du limon, des fragments de roches... J'aime l'architecture. J'ai aussi un amour immodéré pour les ruines, la décomposition, les fragments, les entrailles, les carcasses, les vestiges des bâtiments : tout cela me touche au plus profond et me parle d'une histoire invisible. Je pratique une forme de chirurgie, de dissection architecturale. Et j'aime comprendre les rapports du bâti au lieu, les intentions des architectes dans leur manière de s'intégrer au site et à sa géologie, avec calcul des risques et de l'évolution.

F. J. — En écho à l'architecture, vous évoquez aussi certains phénomènes extrêmes qui menacent sa pérennité.

B. G. — L'architecture doit en tenir compte, tandis que la peinture, elle, dispose de toutes les libertés. Mais elle peut participer à cette réflexion qui me semble essentielle. Ce sont des données avec lesquelles les bâtisseurs antiques savaient composer quand ils édifiaient un mausolée ou une pyramide. Aujourd'hui, en cherchant d'abord à faire du profit, on se détourne des valeurs premières de l'acte de bâtir et de son sens. On oublie l'importance fondamentale de l'environnement. Il est plus que temps,

architecture. I also have an immoderate love of ruins, decomposition, fragments, guts, carcasses, vestiges of buildings: all of this touches me very deeply, and speaks to me of an invisible history. I practice a kind of surgery, of architectural dissection. And I love to understand the relationships between what is built and the place, the architects' intentions in their way of integrating the structure with the site and its geology, with the calculation of risks and how things will evolve.

F. J. — Echoing architecture, you also evoke certain extreme phenomena that threaten its survival.

B. G. — Architecture has to take this into account, whereas painting is completely at liberty. But it can take part in this reflection, which seems to me essential. These are data with which ancient builders knew how to work when they built a mausoleum or a pyramid. Nowadays, seeking first to make a profit, we turn away from the primary values of building and its meaning. We forget the fundamental importance of the environment. It is high time for a certain kind of architecture to rediscover an environmental, ecological, cultural, aesthetic and humanist dimension.

F. J. — During your travels, you always took a great many photographs. Is this your way of sketching?

B. G. — That's where everything gets its start. I have instant photographic sight. I examine the world and take a great many notes through photography. For example, shadows on the ground. It's the pictorial projection of architecture at 360 degrees. Or insignificant details that suddenly change completely – and fleetingly – the vision of a building or a landscape. To perceive what's behind things, in front of them, above them, beneath them, all around them, it's magical! I try to bring this comprehensive vision into my painting. I also love to look for the transition moments, gaps, interstices, instants of toggling between two visions, two realities. I favour these moments of reversal in my painting. This is why it appears to be in

pour une certaine architecture, de retrouver une dimension environnementale, écologique, culturelle, esthétique et humaniste.

F. J. — Lors de vos voyages, vous prenez toujours énormément de photographies. C'est votre manière de faire des croquis?

B. G. — C'est par là que tout commence. J'ai un regard photographique instantané. Je scrute le monde et je prends énormément de notes par la photographie. Par exemple, les ombres sur le sol. C'est la projection picturale de l'architecture à 360 degrés. Ou des détails insignifiants qui soudain changent complètement – et furtivement – la vision sur un édifice ou un paysage. Percevoir ce qu'il y a derrière les choses, devant, dessus, dessous, tout autour, c'est magique! J'essaie d'amener cette vision englobante dans ma peinture. J'aime aussi chercher les moments de transition, les vides, les interstices, les instants de bascule entre deux visions, deux réalités. Je privilégie ces temps de renversement dans ma peinture. C'est pour cela qu'elle apparaît si souvent en mouvement. Comme si elle allait chavirer ou devenir autre chose.

F. J. — Votre regard, en effet, apparaît mobile et curieux de tout, moins frontal que volontiers oblique, en rase-motte, à vol d'oiseau ou en contre-jour. Un regard en mouvement qui fait aussi que votre peinture tantôt nous aspire en creux, tantôt vient à notre rencontre en relief. Elle bouge tout le temps.

B. G. — C'est vrai. Même si je me sens concerné par l'histoire de notre terre, je n'en raconte aucune autre. Je procède par couches successives et par plongées en profondeur, j'essaie de faire tomber le spectateur dans l'œuvre. C'est l'immersion qui m'intéresse, faute de quoi on risque de passer à côté des choses et de rester sur la surface. On n'est pas dans l'illusion, pas dans l'image ni dans le virtuel, mais dans la peinture même. Jamais je ne creuse de fausses perspectives. Je reste dans le

motion so much of the time. As though it were about to turn upside down or become something else.

F. J. Your gaze does indeed seem mobile and inquisitive about everything: not so much frontal as freely oblique, skimming over, straight ahead as the crow flies or backlit. A gaze in motion that also makes it seem that your painting is alternately sucking us into the hollows or reaching out to meet us in relief. It's always moving.

B. G. — That's true. Even if I feel troubled about the history of our earth, it's the only one I have to relate. I proceed by successive layers and by diving into the depths to get the viewer to fall into the work. What interests me is immersion, without which we risk bypassing things and staying on the surface. We're not in an illusion, not in an image or in the virtual, but in the painting itself. I never burrow into false perspectives. I stay in the wall, on the map, but with multiple depths. Didn't Nicolas de Staël say that a painting is a wall with such depths that birds must be able to fly inside it? I seek to snatch people's gaze, and if possible the entire person. Because painting, above all, is an exploration, an absorbing physical experience, a highly emotional adventure that is lived directly and that opens up with a thought.

F. J. — Dance also seems to count for a lot in your work, in particular through your performances. And you often collaborate with artists coming from other domains of artistic expression.

B. G. — To me, dance is the extension of painting and sculpture. It interests me a great deal. I am a painter and absolutely a painter, but I don't like to be pigeon-holed. I constantly need to explore new fields of expression. Even so, I do not act like a dancer or a sculptor, not wishing to interfere in realms where my colleagues and friends excel. What I most appreciate is to collaborate with them, to put myself at risk on new paths and in unheard-of synergies. These are always the most remarkably stimulating adventures. Franco-Japanese dancer Satchie Noro or

mur, sur le plan, mais avec de multiples profondeurs. Nicolas de Staël n'a-il pas dit que la peinture est un mur si profond que les oiseaux doivent pouvoir voler dedans? Je cherche à happer les regards et si possible les gens tout entiers. Car la peinture, c'est avant tout une exploration, une expérience physique absorbante, une aventure très émotionnelle qui se vit en direct et qui ouvre sur une pensée.

F. J. — La danse aussi semble compter beaucoup dans votre travail, en particulier par le biais de vos performances. Et vous collaborez souvent avec des artistes venant d'autres domaines d'expression artistique.

B. G. — Pour moi, la danse est l'extension de la peinture et de la sculpture. Elle m'intéresse énormément. Je suis peintre et absolument peintre, mais je n'aime pas être catalogué. J'ai besoin d'explorer constamment de nouveaux champs d'expression. Pour autant, je ne m'improvise pas danseur ou sculpteur, ne voulant pas m'immiscer dans des domaines où mes collègues et amis excellent. Ce que j'apprécie avant tout, c'est de collaborer avec eux, me mettre en danger sur des sentiers nouveaux et dans des synergies inédites. Ce sont toujours des aventures formidablement stimulantes. La danseuse franco-japonaise Satchie Noro ou la performeuse Elise Ladoué, les sculpteurs Etienne Krähenbühl ou Jo Fontaine, le cinéaste Pierre-Yves Borgeaud, les poètes Emmanuel Damon ou Dominique Brand, le comédien François Chattot, le musicien Eric Fischer ou l'ex-groupe Beautiful Léopard sont des partenaires privilégiés et fidèles qui me nourrissent de leurs regards sur mon œuvre. C'est un enrichissement mutuel! Le pire pour un artiste, c'est de s'installer dans un système. Il lui faut toujours trouver de nouvelles énergies et de nouvelles connaissances qui passent par des comparaisons, des confrontations, des échanges critiques, des prises de risques et des échecs qui le poussent à se renouveler. Ce n'est pas juste une pratique, c'est un choix, un mode de vie, une nécessité!

the performer Elise Ladoué, sculptors Etienne Krähenbühl or Jo Fontaine, film director Pierre-Yves Borgeaud, the poets Emmanuel Damon and Dominic Brand, the actor François Chattot, the musician Eric Fischer or the former group Beautiful Léopard are favoured and loyal partners who nourish me with their views of my work. It's a mutual enrichment! The worst thing for an artist is to get caught up in a system. He must always find new energies and new knowledge that undergo comparisons, confrontations, critical exchanges, risk-taking and failures that drive him to renew himself. It's not just a practice, it's a choice, a way of life, a necessity!

#### The skin of the world

F. J. — How did you get started in painting?

B. G. — I began my studies at the University of Geneva, in art history. But from the outset I also had a studio at ESAV (Ecole Supérieure des Arts Visuels de Genève, currently HEAD), which was accepted as a third branch of study. That's where I prepared my portfolio to apply to ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne) from which I graduated in 1989, and won the prize for painting.

F. J. — Which professors influenced you there, and in what way?

B. G. — First of all, the painter Pierre Chevalley. With his extreme sense of how to enumerate things, he taught me to go after what is essential. Even if it does not necessarily leap into view, I always seek to get at what's essential. Jean-François Reymond, the man of the sands of the river Loire, imparted to me his taste and his sense of material, both tactile and philosophical. Then there was Pierre-Noël Bergendi, who inculcated in me the love of colour and of wood engraving. At the start, I painted with acrylic, somewhat by convention, like everyone else. I had a light and very shimmering palette, I painted "sparsely." I did not in any case really have the means to pay for great quantities of paint, so I mainly developed glazes,

#### La peau du monde

F. J. — Comment se sont passés vos débuts en peinture?

B. G. — Mes études ont commencé à l'Université de Genève, en histoire de l'art. J'ai aussi pris d'emblée un atelier à l'ESAV (Ecole Supérieure des Arts Visuels de Genève, actuelle HEAD), ce qui était admis comme troisième branche d'étude. C'est là que j'ai préparé mon dossier pour me présenter à l'ECAL dont je suis, en 1989, sorti diplômé et lauréat du Prix de peinture.

F. J. — Quels professeurs vous ont marqué, et de quelle manière?

B. G. — D'abord le peintre Pierre Chevalley. Avec son sens du dépouillement extrême, il m'a appris à aller à l'essentiel. Même si cela ne saute pas forcément aux yeux, je cherche toujours à atteindre l'essentiel. Jean-François Reymond, l'homme des sables de la Loire, m'a transmis son goût et son sens de la matière, à la fois tactile et philosophique. Quant à Pierre-Noël Bergendi, il m'a inculqué l'amour de la couleur et de la gravure sur bois. Au début, je peignais à l'acrylique, un peu par convention, comme tout le monde. J'avais une palette très chatoyante et légère, je peignais «maigre». Je n'avais de toutes façons pas vraiment les moyens de me payer de grandes quantités de peinture, alors je développais principalement des glacis, des camaïeux et des transparences. A travers l'influence de ces maîtres, j'ai ressenti le besoin de me trouver moi-même, mais il m'a fallu presque dix ans après mes études pour trouver enfin mon écriture et mon identité propre.

F. J. — Au départ, si je me souviens bien, vous vouliez être sculpteur.

B. G. — C'était en effet ma première idée, par attirance pour la matière et le travail physique et tactile. Mais, dès la classe préparatoire à l'ECAL où j'ai pu suivre un cours magnifique sur la couleur avec le peintre et vidéaste Jean Otth, j'ai compris que c'était à la peinture que j'étais destiné. Cela s'est imposé d'un coup, comme une révélation. Alors que je me destinais à être sculpteur, voilà

monochrome motifs and transparencies. Through the influence of these masters, I felt the need to find myself, but it took me almost ten years after finishing my studies to finally find my own style and identity.

F. J. — At the outset, if I remember correctly, you wished to be a sculptor.

B. G. — That was indeed my first idea, by attraction to the material and to physical and tactile work. But ever since the introductory course at ECAL, where I was able to take a magnificent class on colour with the painter and video maker Jean Otth, I understood that I was destined to be a painter. This came to me in one fell swoop, like a revelation. There I was setting out to be a sculptor, when all of a sudden I realized I was a painter! There was nothing left to discuss. It is true that while I was rather good at sculpture, I was always lacking a surface. There was always one side that worked less well. No doubt that's why I do wood engraving: I still love to come up against the resistance of the material, to feel this need to enter into it, while still remaining a painter. Even today, my spatial approaches are those of a painter through the material of a sculptor. But I haven't lost my sculptural vein at all, since I'm the one who goes looking for stones to integrate into my materials, and I often gather rock dust from the studios of my sculptor friends. It's an kind of recycling.

F. J. — Beyond the question of sculpture or painting, beyond the problematic of surface or volume, isn't the first dimension sight?

B. G. — Certainly. But painting is just an image. Furthermore, for me, painting is not a matter of figuration or abstraction, it's more a matter of materiality and plasticity, a need to express an emotion and a thought that goes beyond image. A need also to share with the viewer this "free view" that the painter Tal-Coat spoke of, which involves different levels of perceptions and includes several layers of inquiries and knowledge.

soudain que je me savais peintre! Il n’y avait plus rien à remettre en question. Il est vrai que si j’étais plutôt bon en sculpture, il me manquait toujours une face. Il y avait toujours un côté qui fonctionnait moins bien. C’est sans doute pour cela que je fais des bois gravés: je continue à aimer me confronter à la résistance de la matière, à éprouver ce besoin d’entrer en elle, mais tout en restant peintre. Aujourd’hui encore, mes approches spatiales sont celles d’un peintre à travers la matière du sculpteur. Mais je n’ai pas tout à fait perdu ma veine de sculpteur, puisque j’intègre dans ma matière des poussières de pierre que je récolte dans les ateliers de mes amis sculpteurs, ainsi que dans la nature. C’est une forme de recyclage.

F. J. — Au-delà de la question de la sculpture ou de la peinture, au-delà de la problématique de la surface ou du volume, la dimension première n’est-elle pas le regard?

B. G. — Sûrement. Mais la peinture n’est pas qu’une image. D’ailleurs pour moi, peindre n’est pas une affaire de figuration ou d’abstraction, c’est bien plutôt une histoire de matérialité et de plasticité, une nécessité d’exprimer une émotion et une pensée qui dépasse l’image. Un besoin aussi de partager avec le spectateur ce «libre regard» dont parlait le peintre Tal-Coat, qui implique différents niveaux de perceptions et inclut plusieurs couches d’interrogations et de savoirs.

F. J. — Vous aimez empoigner des formats géants. Est-ce pour mieux aspirer et immerger le spectateur quasi en grandeur nature dans ces morceaux de monde qu’évoquent vos toiles?

B. G. — Je pense que la peinture doit avoir le format de son thème. J’essaie d’y apporter le maximum de puissance et d’intensité. Et même si chacun de mes tableaux doit aussi exister par lui-même, je les pense généralement par séries. Parce que chaque toile en amène une autre. Bien sûr, on peut toujours imaginer peindre l’univers sur un timbre-poste. Ce n’est pas mon propos. Mais il m’arrive aussi de travailler en plus petit. Je zoome alors

F. J. — You like to grapple with giant formats. Is this to better draw in and immerse the viewer in what amounts to be the grandeur of nature in these pieces of the world evoked by your canvases?

B. G. — I think that painting should have the format of its subject. I try to put in maximum power and intensity. And even if each one of my paintings exists by itself, I generally think in series. Because each canvas leads to another. Of course, we can always imagine painting the universe on a postage stamp. That’s not my aim. But I do sometimes have occasion to work on a smaller scale. Then I’ll zoom in on a detail, a sliver, a fragment of the world, or else a rhythm, a structure, a texture that could resemble a great monumental whole and produce the energy of an earthquake. Didn’t Bachelard say that in the microcosm we can find structures identical to the macrocosm? A small canvas is prepared with as much commitment as a big one, but adapting the tools, subject and style to its dimensions.

F. J. — There is in your work – as we understand it – a tremendous gluttony for different materials and skins.

B. G. — Yes, but what interests me in the skin is its connection to what lies beneath it.

F. J. “The deepest thing in a man is his skin,” said Paul Valéry. Yet we are currently living in a period where painting does not play the leading role in the contemporary art scene. Where does your insatiable appetite for painting come from? Why is it precisely through this medium that you have chosen to express yourself?

B. G. — Precisely because of that! Nowadays there is a fashion trend that plays against it. But I haven’t the slightest inclination to align myself with a trend. One makes a work of art out of necessity, one does not try to subscribe to a trend, with the risks of keeping up with it. It’s by remaining oneself, in one’s own difference and the uniqueness of one’s view and gesture that one can become current, and even get ahead of the game! It’s the

sur un détail, un fragment, un éclat de monde, ou alors un rythme, une structure, une texture qui peut ressembler à un grand tout monumental et produire l’énergie d’un séisme. Bachelard ne dit-il pas que dans le microcosme on peut retrouver des structures identiques au macrocosme? Une petite toile se prépare avec autant d’engagement qu’un grand format, mais en adaptant à sa dimension les outils, le thème et l’écriture.

F. J. — Il y a chez vous –on l’a compris – une formidable gourmandise de matières et de peaux différentes.

B. G. — Oui, mais ce qui m’intéresse dans la peau, c’est son lien avec la profondeur.

F. J. — «Ce qu’il y a de plus profond en l’homme, c’est la peau» disait Paul Valéry. Mais nous vivons actuellement une période où la peinture ne joue pas les premiers rôles sur la scène de l’art contemporain. D’où vous vient cet insatiable appétit de peinture? Pourquoi est-ce précisément à travers elle que vous avez choisi de vous exprimer?

B. G. — Précisément à cause de cela! Il y a aujourd’hui un phénomène de mode qui joue en sa défaveur. Mais je n’ai aucune envie de m’aligner sur une tendance. On fait une œuvre par nécessité, on n’essaie pas de s’inscrire dans une tendance, avec le risque de la suivre. C’est en restant soi-même, dans sa différence et l’unicité de son regard et de son geste qu’on peut être actuel, et même précurseur! C’est le credo de l’artiste qui a quelque chose à dire. Je pense que peindre est aujourd’hui redevenu un acte de révolte, engagé et militant. Un acte de résistance en tous cas qui, j’en suis persuadé, redeviendra majeur dans les prochaines années. Quand j’ai commencé à peindre à la fin des années 1980, on était en plein renouveau de la peinture. Aujourd’hui, j’ai le sentiment qu’un regain d’intérêt commence à se faire jour après des années de repli. L’art connaît un éternel mouvement de balancier. Peut-être qu’un certain manque de générosité, de matérialité et d’émotion physique et tactile se fait peu à peu sentir!

artist’s creed that there is something to say. I think that today painting has once again become an act of rebellion that is committed and militant. An act of resistance in any case which, I’m quite convinced, will become greater in years to come. When I began to paint at the end of the 1980’s, painting was in the midst of a renewal. Now I get the feeling a revival of interest is beginning to dawn after years of withdrawal. Art is subject to an eternal movement of the pendulum. It may be that, little by little, a certain lack of generosity, of materiality and physical and tactile emotion is beginning to be felt.

And as noted earlier, I don’t just do painting: I do an enormous amount of photography and lots of multi-disciplinary performances considered avant-garde and committed. A certain audience, somewhat classical, claims to find them disorienting because they escape from any narrative framework, and are not clearly identifiable. But I take that as praise! At all events they comprise an intimate part of my identity as a painter who tries to show the impossibility of seizing the instant, since everything is in constant change. Yet it is true that I have found in painting such great expressive force and intensity that there could not be a more significant medium for me. In fact, I think that the question of the medium, like that of style, are false terms: what matters is the work, the medium is secondary. It is just a means. What I have found and invented has enabled me to dive into the material.

F. J. — This diving into the material, was it actually a way to go against the natural virtuosity you felt within yourself, that bothered you? Would the material be a kind of antidote?

B. G. — I think so. By going into the material, and not into the line or the form, we can’t ask ourselves questions in the same way. We should become interested in the outer hide, the skin of the world, geology. And not just in any old way.

Et comme évoqué tout à l'heure, je ne fais pas que de la peinture: je fais énormément de photographies ainsi que des performances pluridisciplinaires considérées comme avant-gardistes et engagées. Un certain public, plutôt classique, s'avoue parfois déboussolé parce qu'elles échappent à toute trame narrative et qu'elles ne sont pas clairement identifiables. Ce que je prends plutôt comme une éloge! Dans tous les cas elles participent intimement à mon identité de peintre qui tente de montrer l'impossibilité de saisir l'instant, car tout est en mutation permanente. Mais il est vrai que j'ai trouvé dans la peinture une force et une intensité expressive si grande qu'il ne peut y avoir de médium plus important pour moi. En réalité, je pense que la question du médium, comme celle du style, sont de faux enjeux: c'est l'œuvre qui compte, le médium est secondaire. Il n'est qu'un moyen. Celui que j'ai inventé m'a permis de plonger dans la matière.

F. J. — Cette plongée dans la matière précisément, c'était une façon d'aller contre la virtuosité naturelle que vous sentiez en vous et qui vous inquiétait? La matière serait une forme d'antidote?

B. G. — Je crois. En entrant dans la matière, et non dans la ligne ou la forme, on ne peut plus se poser les questions de la même façon. On doit s'intéresser à l'écorce, à la peau du monde, à la géologie. Et pas de n'importe quelle manière.

F. J. — De la matière à l'esprit, quelle est la place de la spiritualité dans votre démarche? Ou de la métaphysique? Ou appelez-la comme vous voulez.

B. G. — Elle est très importante. C'est un besoin d'élévation, d'éveil de la conscience pour s'ouvrir aux autres et au monde. Mais cela n'a chez moi rien de religieux. La religion a détruit bien trop de gens et de choses! Ce que je cherche, c'est une sorte de philosophie, de compréhension intime, de perception et de pénétration métaphysique du monde. J'espère toujours être dépassé par ce que je fais. Il faut seulement savoir garder la foi en ses moyens, l'envie

F. J. — Moving from the material to the spiritual, what is the place for spirituality in your approach? Or metaphysics? Or call it what you will.

B. G. — It's very important. There is a need for elevation, to awaken awareness to open up to others and to the world. But for me there's nothing religious about this. Religion has destroyed far too many people and things! What I am seeking is a kind of philosophy, of intimate comprehension, of perception and metaphysical penetration of the world. I always hope to be surpassed by what I do. One need only understand how to keep faith in its means, retain the desire to paint come hell or high water, and devote one's life to it, preserving the deeper meaning of things and the need for this commitment to serve the fundamental values and evolution of our society.

#### The Painter's Fury

F. J. — In the history of art, who are the past masters or present ones that, without necessarily influencing you directly, inspire you, guide you and move you forward? Who are at the top of your personal pantheon?

B. G. — Inevitably at the start of our careers, we all have masters to think about, influences and energetic models or trajectories that serve as markers, a family of artists that inspire and stimulate us intellectually or spiritually, and that accompany us over our entire careers. It's when we leave art school that we need role models the most, people we admire or feel an affinity with, not to mimic them but to feel embraced and supported. Once we gain our independence, just a few masters remain by our sides. But as we get older, we become selective and solitary. Actually, it's mostly philosophy and poetry that push me forward. When I was eleven, I was in love with Braque. I felt the sensuality of his paintings very physically. It was a decisive emotional revelation for me. Later, there was Anselm Kiefer. The power of his mannerist paintings shook me profoundly. He dared attack certain archetypes. Then there's Miguel Barceló's early work, of bull fights, landscapes and that humanism

de peindre contre vents et marées et d'y consacrer sa vie, pour préserver le sens profond et la nécessité de cet engagement au service de valeurs fondamentales et de l'évolution de notre société.

#### La fureur de peindre

F. J. — Dans l'histoire de la peinture, qui sont les maîtres du passé ou du présent qui, sans forcément vous influencer directement, vous inspirent, vous guident, vous tirent en avant? Qui occupe le haut de votre panthéon personnel?

B. G. — On a forcément tous, en début de parcours surtout, des maîtres à penser, des influences et des modèles d'énergie ou de trajectoire qui nous servent de jalons, une famille d'artiste qui nous inspire et nous stimule intellectuellement ou spirituellement, et nous accompagne parfois tout au long de notre parcours. C'est quand on sort de l'école d'art qu'on a le plus besoin de modèles, par admiration et affinités, non pas tant pour les suivre à la lettre que pour se sentir entouré et accompagné. Quand on prend son indépendance, seuls quelques maîtres restent à côté de soi. Mais plus on avance en âge, plus on devient sélectif et solitaire. Actuellement, ce sont surtout la philosophie et la poésie qui me tirent en avant. A onze ans, j'étais amoureux de la peinture de Braque. Je ressentais très physiquement la sensualité de sa peinture. Elle a été pour moi une révélation émotionnelle décisive. Plus tard, il y a eu Anselm Kiefer. La puissance de sa peinture matiériste m'a profondément bousculé. Il a osé s'attaquer à certains archétypes. Puis il y a le Miguel Barcelo de la première époque, celle des tauromachies, des terres et de cet humanisme qui me touche au plus profond. Ou Gerhard Richter, à certaines périodes de son œuvre, notamment quand il effaçait les images. Tout cela est très fort, stimulant, puissant, magistral! En sculpture, j'aime le travail et les peaux de l'œuvre de Cristina Iglesias, la tension et la spiritualité d'Anish Kapoor, le mysticisme dépouillé de Wolfgang Laib et son travail avec les pollens. Ces artistes ont entre sept et vingt ans de plus que moi. Mais c'est de cette génération-là que je me sens le plus proche.

that moves me most deeply. Or Gerhard Richter, certain periods of his work, especially when he was effacing images. All this is very strong, stimulating, powerful, magisterial. In sculpture, I like the work and the skins of Cristina Iglesias, the tension and spirituality of Anish Kapoor, the stripped-down mysticism of Wolfgang Laib and his work with pollen. These artists are about seven to twenty years older than me. But this is the generation I feel closest to.

F. J. — There's an intensity in your engagement with your work, your need for gigantic formats and your way of handling materials, something like a frenzied hand-to-hand combat. Basically, you practice a very physical way of painting, very athletic, like the sports you practice.

B. G. — It's frenzied! I remember the title of your first article about my work: the painter's fury. That's exactly it, and it remains so! When I paint, I put myself into a state of emergency. I know now that my paintings have a certain identity and a real power. I'm constantly in doubt about many things, but not about the fundamentals of my work nor its quality. I don't release a painting until it is complete. Of course, in the eyes of others, some are more successful than others. But not for me. It's a perpetual search, always with the same rigour and the same fierceness.

F. J. — But also the need to put yourself in danger?

B. G. — All the time. In painting, it's a necessity! Otherwise, we don't move forward. We repeat ourselves, our creativity dies. That's the danger that stalks us constantly and keeps us awake, alert, inventive. Without that, time, wear and tear, difficulties or successes, the rules and structures of society that prefer convention and norms, blunt the work, draining it of its meaning and urgency, bit by bit.

F. J. — Speaking of danger, let's take a detour and discuss the sports that you practice: sailing and skiing.

F. J. — Il y a dans l'intensité de votre engagement dans votre travail, votre besoin de formats gigantesques et votre manière de brasser les matières, quelque chose d'un corps-à-corps forcené. Au fond, vous pratiquez la peinture de manière très physique, très athlétique, comme les sports auxquels vous vous adonnez.

B. G. — C'est forcené! Je me souviens du titre de votre premier article sur mon travail: la fureur de peindre. C'est exactement ça! Quand je peins, je me mets en état d'urgence. Je sais maintenant que ma peinture a une certaine identité et une vraie force. Je doute toujours de plein de choses, mais pas des fondements de mon travail ni de sa qualité. Je ne lâche jamais un tableau qui n'est pas abouti. Bien sûr, aux yeux de certains, il y en a de plus accomplis que d'autres. Mais pas pour moi. C'est une recherche perpétuelle, avec toujours la même rigueur et le même acharnement

F. J. — Mais aussi le besoin de vous mettre en danger?

B. G. — Tout le temps. En peinture, c'est une nécessité! Sinon on n'avance plus. On se répète, on meurt sur le plan créatif. C'est le danger qui nous guette à tout instant et qui nous tient éveillé, en alerte, inventif. Faute de quoi le temps, l'usure, la difficulté ou les succès, les règles et les structures de la société qui préfère la convention et la norme, émoussent le travail et le vident peu à peu de son sens et de son urgence.

F. J. — Parlant de mise en danger, on pourrait faire un petit détour du côté des sports que vous pratiquez: la voile et le ski.

B. G. — Oui, je suis issu de la dure loi du sport, notamment en basket (j'ai été champion suisse de basket à 20 ans) et en voile où j'ai gagné de nombreuses courses importantes sur le lac Léman et participé aux championnats d'Europe. Je suis un compétiteur dans l'âme, qui recherche aussi l'excellence dans des défis physiques qui, en nous confrontant à des dangers bien réels, nous font mesurer la relativité des choses et la force de la nature. C'est un puissant stimulus!

B. G. — Yes, I'm born to the hard law of sports, notably in basketball (I was a Swiss basketball champion at the age of 20) and in sailing, I've won numerous important races on Lake Geneva, and participated in the European championships. In my soul I'm a competitor who seeks excellence in physical challenges; and this confronting of real dangers helps us to gauge the relativity of things and the forces of nature. It's a powerful stimulant.

F. J. — Is it important for you to live these extreme moments?

B. G. — I believe so, it enlarges me. But I don't seek danger for danger's sake. I need to experience this freedom with respect for nature and understanding risks that, however calculated they may be, can never guarantee complete safety. It's a wonderful life experience! But what does extreme mean? Everything is relative and tied to an understanding of the locale. I'm actually a ski instructor. One of my best friends died in an avalanche, and he was actually an expert on avalanches. This proves that the mountain, like nature in general, is unpredictable. It's true, I manage to have extreme experiences, but always with proper preparation and following procedures. This doesn't eliminate fear in the face of danger, but it's what keeps me alive. One must manage stress and sharpen one's senses to master situations when overwhelmed. And most important of all, to respect our natural surroundings with the humility to acknowledge that nature will always prevail.

F. J. — To echo this side of the larger-than-life aspect of your personality, could we say you practice an aesthetic of excess, of saturation, of overload?

B. G. — I don't like excess. In opposition to minimalism that has left us deprived for many years, that has impoverished us over time and threatens to lead us into a dead end, I'd say, I'm a "maximalist": I will go all the way to paroxysm, but never to excess. I have a tendency to put myself into a complete aesthetic that gathers, strokes and constructs as many elements as possible at the greatest

F. J. — C'est important pour vous de vivre ces moments extrêmes?

B. G. — Je pense que oui, ça vous grandit. Mais je ne cherche pas le danger pour le danger, j'ai besoin de vivre cette liberté dans le respect de la nature et en connaissant ses risques qui, même calculés, ne peuvent jamais vous garantir la sécurité totale. C'est une formidable expérience de vie! Mais que veut dire extrême? Tout est relatif et lié à la connaissance du milieu. Je suis actuellement instructeur de ski. Un de mes grands amis est mort dans une avalanche alors qu'il était précisément un expert en avalanches. Cela prouve que la montagne, comme la nature en général, est imprévisible. C'est vrai, il m'arrive de mener des expériences limites, mais toujours avec le maximum de préparation et de normes sécuritaires. Ce qui ne supprime évidemment pas l'appréhension face au danger, mais c'est aussi ce qui nous préserve. Il faut savoir gérer son stress et affûter ses sens pour dompter des situations qui nous dépassent. Et surtout respecter les milieux naturels, avec l'humilité de reconnaître que la nature est toujours la plus forte.

F. J. — En écho à ce côté plus grand que nature de votre personnage, peut-on dire que vous êtes dans une esthétique de la surcharge, de la saturation, du trop?

B. G. — Je n'aime pas le trop. En opposition à une pensée minimaliste qui nous a sévrés depuis de nombreuses années, s'est appauvrie avec le temps et menace de finir dans un cul-de-sac, je dirais que je suis un «maximaliste»: je vais jusqu'au paroxysme, jamais au trop. J'ai tendance à me situer dans une esthétique totale qui amasse, brasse et agence le plus d'éléments et le plus d'intensité possible pour lester chaque toile d'une puissance hors norme. Ce qui ne veut pas dire que je me contente de déverser sur la toile un chaos visuel! Bien au contraire, tout y est mesuré, minutieusement préparé et pensé avant que je puisse me livrer au lâché prise ou à l'accident qui sont invités à participer à l'œuvre. Mais il n'y a jamais de trop-plein ni de surcharge, j'y veille!

intensity possible, to load every painting with a ballast of extraordinary power. That doesn't mean I'm content to pour out a visual chaos! On the contrary, everything is measured, meticulously prepared and thought out before I can let go and invite in accidents to participate in the creation. But never too much, or excess. I am vigilant.

F. J. — If we were to sum up your paintings in oxymoronic terms, we'd be tempted to call them a fragile power.

B. G. — Which sums me up as well. Since I'm large and relatively athletic, people often see me as a force of nature. In reality, if there's a power in me, there's also hypersensitivity and a fragility that comes from the high standards I hold myself to. I'm someone who's in-tranquil, and that's an adjective I like a lot because to begin with, it doesn't exist, and because it comes from Pessoa, a tremendous writer and poet who nourishes and inspires me constantly. I was born anxious. Maybe because not everything turns out for the best in this world! Or maybe it's my nature to feel concerned with all the injustices and dramas in it. Or perhaps it's that I feel so intimately the constant swirl we're caught up in. A little of all that, no doubt! It's not a choice on my part, but it's certainly an engine that drives my work. It is grounded in insecurity, in the unknown, in the perpetual battle with my doubts.

F. J. — I remember you saying one day: "I like the uncertainty that advances thought."

B. G. — It's out of chaos that new energies are born. It's out of chaos that innovation emerges. Of course, it's uncomfortable. My paintings are fundamentally uncomfortable. But art must be without concessions. It's there to shake up certainties and destabilize ready-made ideas.

F. J. — This brings us back naturally to your big project, ARIL, since after all your travels between north and south, east and west, it ends in Switzerland and exactly at the summit of the Matterhorn. What's the Matterhorn, icon that it is, doing in this surveying of the borders of

F. J. — Si on résume votre peinture en terme d'oxymore, on aurait envie de parler de puissance fragile.

B. G. — Ce qui me résume moi aussi. Comme je suis grand et assez athlétique, on me voit souvent comme une force de la nature. En réalité, s'il y a de la force en moi, il y a aussi l'hypersensibilité et la fragilité générées par les grandes exigences que je me fixe. Je suis quelqu'un d'intranquille, et c'est un adjectif que j'aime beaucoup : d'abord parce qu'il n'existe pas, et qu'ensuite il est de Pessoa, un immense écrivain et poète qui me nourrit et m'inspire constamment. Je suis né inquiet. Peut-être parce que tout ne tourne pas rond dans ce monde ! Ou peut-être parce que ma nature fait que je me sens concerné par toutes les injustices et les drames qui s'y passent. Ou peut-être encore parce que je ressens très intimement le mouvement perpétuel dans lequel nous sommes pris. Sans doute un peu de tout cela à la fois ! Ce n'est pas un choix de ma part, mais c'est certainement un moteur pour mon œuvre. Elle est fondée sur le sentiment de l'insécurité, de l'inconnu, du combat perpétuel avec mes doutes.

F. J. — Je me souviens que vous m'avez dit un jour : « J'aime l'incertitude qui fait avancer la pensée ».

B. G. — C'est du chaos que naissent les nouvelles énergies. C'est de lui qu'émergent les idées innovantes. Bien sûr, c'est inconfortable. Ma peinture est fondamentalement inconfortable. Mais l'art doit être sans concession. Il est là pour ébranler les certitudes et déstabiliser les idées toutes faites.

F. J. — Voilà qui nous ramène tout naturellement à votre grand projet ARIL, puisque après toutes ces pérégrinations entre le sud et le nord, l'ouest et l'est, il s'achève en Suisse et très exactement au sommet du Cervin. Que vient faire le Cervin – icône s'il en est – dans cet arpentage aux confins de notre continent ? Pourquoi ce choix du grand archétype... qui doit être quand même assez difficile à sortir des tombereaux de clichés derrière lesquels on peine un peu à le voir encore ?

our continent? Why choose this grand archetype... which must actually be rather difficult to extricate from the dump trucks of clichés that it pains us just a bit to see all over again?

B. G. — Along these journeys to the peripheries, I thought that I wouldn't be able to forget the centre nor my own identity. The Matterhorn is the original big pebble that ties it all together. A priori, I would never have imagined seizing upon what has become, par excellence, the symbol of Switzerland. But after all, I did tackle the pyramids as well! At one point, I felt the inevitability of completing my grand tour here and that I wouldn't be able to avoid it, since the Alpine arc is the spectacular result of the shock of two tectonic continental plates, in a subduction zone which millions of years ago engulfed the Thetys Ocean in its entirety.

The Matterhorn has always fascinated me. As a child, I'd skied at the base of the glacier. And all of a sudden, I learned – of double or triple interest – that from a geological point of view, it emanates from another continental plate overlapping the European plate. Indeed, according to geologist Michel Marthaler, honorary professor at the University of Lausanne, whose work I read as part of my research on the mountain, the Matterhorn would be African. Not to mention that it represents one of the last Alpine myths, along with the Grand Jorasse and the Eiger, of which the north face was one of the last conquests of the Alps in 1931. Behind the postcards, the Matterhorn holds a tragic record of more than 500 deaths since its first ascent in 1865. The exploits of these climbers combine with my admiration for the conquests of the Portuguese and my fascination with the mysterious construction of the pyramids, as well as the genius expressed in the dome of the Hagia Sophia. They all belong to the wonders of this world. The Matterhorn is our pyramid! The most sumptuous architecture in Switzerland is naturally that of our Alps. It is thus that the Matterhorn, which crystallizes an almost universal fascination, imposed itself on me as an end point and central marker in my vast project.

B. G. — Au fil de ces voyages sur les périphéries, j'ai pensé que je ne pouvais pas oublier le centre ni mon identité. Le Cervin, c'est le grand caillou originel qui vient boucler la boucle ! A priori, je n'aurais jamais imaginé m'emparer de ce qui est devenu le symbole suisse par excellence. Mais après tout, je me suis aussi attaqué aux pyramides ! À un certain moment, j'ai senti qu'il était inévitable de finir mon grand tour ici, et que je n'y échapperai pas puisque l'arc alpin est la conséquence spectaculaire du choc de deux plaques continentales entre elles, dans une zone de subduction qui a, il y a plusieurs millions d'années, englouti le paléo-océan Téthys dans son entier.

Le Cervin m'a toujours fasciné. Tout enfant déjà, j'ai skié sur le glacier à ses pieds. Et voilà que j'apprends – double ou triple intérêt – que d'un point de vue géologique, il émane d'une autre plaque continentale chevauchant la plaque européenne. En effet, selon l'ouvrage du géologue Michel Marthaler, professeur honoraire de l'Université de Lausanne, que j'ai lu dans mes recherches sur cette montagne, le Cervin serait africain. Sans compter qu'il représente aussi l'un des derniers mythes alpins, avec les Grandes Jorasses et l'Eiger, dont la face nord a été l'une des dernières grandes conquêtes dans les Alpes en 1931. Derrière la carte postale, le Cervin comptabilise un tragique palmarès de plus de 500 morts depuis sa première escalade en 1865. Les exploits de ces grimpeurs rejoignent mon admiration pour les conquêtes des Portugais et ma fascination pour la construction mystérieuse et démesurée des pyramides, ainsi que du génie qui s'exprime dans le dôme de Sainte-Sophie. Tous participent aux merveilles de ce monde. Le Cervin, c'est notre pyramide à nous ! Les architectures les plus somptueuses de la Suisse sont naturelles : celles de nos Alpes. C'est ainsi que le Cervin, qui cristallise une fascination quasi universelle, s'est imposé à moi comme point final et borne centrale de mon vaste projet.

F. J. — Not easy to take on such an icon!

B. G. — I've undertaken the difficult challenge of representing a debased image in my own way... Typically it's mostly seen as idyllic.

F. J. — In reality, few important artists have confronted it. It's troubling.

B. G. — Like the pyramids and like volcanoes. Few artists dare attempt them.

F. J. — Curiously, isn't it mostly minor artists that trot out that imagery?

B. G. — Maybe. What does "minor artist" mean? Doesn't matter, because as far as I'm concerned, I'm not interested in imagery, nor what has already been done or not, by whom or how. One must know how to change codes and move forward. I work on tensions, vibrations, patterns, textures of skin, intersections and the void. In my installations, composed of several Matterhorns, I have put together the formidable energy of this telluric architecture, mighty and fragile at the same time. I'm attempting to bring to it another visual image, revealing a barbaric Matterhorn, deadly and geologically unstable. We will revisit certain sensations we noticed in Iceland around the volcanoes.

F. J. — What have you started working on after ARIL?

B. G. — Of course, I'm already completely immersed in my next project. I'm always listening to the world and my next cycle is gestating. By a sort of obvious connection, I'm moving from seismic ruins to the "barbaric" ruins of today. This theme came to me in the logic of my evolution in light of the insecurity and fear of terrorism that is growing at our doorsteps. One finds a bit of the urban brutality of my previous series, after which, eventually, I'll start a new cycle, no doubt, of cities with themes linked to the evolution of our world, but on a planetary scale this time round. I'm actually in the process of visually reconstructing the ruins of Aleppo, Palmyra,



F. J. — Pas facile quand même d'attaquer une telle icône!

B. G. — J'entreprends à ma manière une escalade difficile en m'attaquant à une image passablement galvaudée d'ailleurs... On n'en montre généralement que l'idylle!

F. J. — En réalité, peu de grands peintres s'y sont affrontés. C'est assez troublant.

B. G. — Comme les pyramides et comme les volcans. Peu d'artistes osent s'y attaquer.

F. J. — Curieusement, ce sont surtout les petits maîtres qui les ont ressassés à travers leur imagerie?

B. G. — Peut-être. Mais que signifie «petits maîtres»? Peu m'importe, car en ce qui me concerne je ne m'intéresse pas à l'imagerie ni à ce qui a déjà été fait ou non, par qui et comment. Il faut savoir changer les codes et avancer. Je travaille sur des tensions, des vibrations, des rapports de plans, des textures de peaux, des interstices et des vides. Dans mon installation composée de plusieurs Cervin, je mets en œuvre les énergies formidables de cette architecture tellurique puissante et fragile à la fois. Je tente d'amener sur lui un autre regard, révélant un Cervin barbare, mortifère et géologiquement instable. On y retrouvera certaines des sensations perçues en Islande autour des volcans.

F. J. — Est-ce que, dans votre atelier, l'après ARIL a déjà commencé?

B. G. — Bien sûr, je suis déjà complètement immergé dans l'après. Je reste plus que jamais à l'écoute du monde et mon prochain cycle est en gestation. Par une sorte d'évidence, je passe des ruines sismiques aux ruines «barbares» d'aujourd'hui. Ce thème s'est imposé à moi dans la logique de mon évolution et au vu de l'insécurité et de la menace terroriste qui grandissent à nos portes. On y retrouve un peu de la brutalité urbaine de mes séries précédentes, après quoi, à terme, j'entamerai sans doute un nouveau cycle de villes avec une thématique liée à l'évolution de notre monde, mais à l'échelle planétaire

of 9/11 New York or the burning tower in Dubai toward the end of 2015, to reconstitute a memory of man-made destruction. All these horrors shake me deeply and must never be forgotten. I symbolize these gaping wounds in the heart and in geography by leaving empty spaces in my canvases, holes in a raw state.

Art is a path of necessity and of revolt, of amazement and horror. Thanks to the visible connections developed by my work through my interdisciplinary approaches, I feel today intimately linked to nature and to our environment, more than ever concerned with the destiny of humanity, and sensitive to the history of cities that I cannot disassociate from my conscience and my own personal quests.

cette fois-ci. Actuellement, je suis en train de reconstruire picturalement les ruines d'Alep, de Palmyre, du 11 septembre 2001 à New-York ou l'incendie d'une tour à Dubaï fin 2015, comme pour reconstituer une mémoire des destructions faites par l'homme. Toutes ces horreurs me heurtent profondément et ne doivent jamais tomber dans l'oubli. Ces plaies béantes dans les cœurs et dans la géographie, je les symbolise en laissant sur mes toiles des zones vides, des trous à l'état brut.

L'art est un parcours de nécessité et de révolte, d'émerveillement et d'horreur. Grâce aux correspondances sensibles développées par ma peinture comme à travers mes approches transdisciplinaires, je me sens aujourd'hui intimement lié à la nature et à notre environnement, plus que jamais concerné par le destin de l'humanité et touché par l'histoire des villes que je ne peux dissocier de ma conscience et de ma quête personnelle.

**Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité, c'est la nature de son origine qui la juge. Les choses ne sont pas toutes à prendre ou à dire, comme on voudrait le faire croire.**

**Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée.** Rainer-Maria Rilke

L'artiste doit toucher du doigt les limites de l'univers des spectateurs pour lui ouvrir des perspectives nouvelles, il s'agit d'une entreprise véritablement humaniste. Sans choc, il ne peut y avoir d'art. Antoni Tàpies

Je travaille avec mon système nerveux et ça je ne peux pas l'expliquer. C'est pour ça qu'il m'est impossible de parler de peinture. On peut simplement parler autour de la peinture. Francis Bacon

xxxiv

