RENCONTRE

## RÉALITÉS ALTERNÉES

## Alex Katz et Jules de Balincourt en conversation

Propos recueillis par Marie Maertens Photos par Christopher Sturman

> Né en 1927 à New York, Alex Katz travaille depuis les années 1950 dans un studio au cœur de Soho. Les larges fenêtres du lieu donnent autant à voir l'énergie de la ville qu'elles accompagnent la luminosité éclatante

de ses tableaux. Il reçoit Jules de Balincourt (né en 1972 à Paris, vit à Brooklyn) pour une conversation sur la peinture, ses évolutions et ses attentes, entre rigoureuse observation du quotidien et sens de l'utopie.

**(** 

© ALEX KATZ / ADAGP, PARIS 2015









L'atelier d'Alex Katz.



© ALEX KATZ / ADAGP, PARIS 2015.



Jules de Balincourt: Je suis très heureux de vous rencontrer Alex, car pour des artistes de ma génération, vous avez toujours été une figure importante. Vous-même avez étudié à Cooper Union, à New York, dans les années 1940. Quel était alors le type d'enseignement proposé ?

Alex Katz: C'était un apprentissage assez classique, fondé sur le dessin et la copie de pièces de l'Antiquité. Nous pouvions passer jusqu'à une semaine sur une feuille, en y consacrant au moins trois heures quotidiennement, et au bout de quelques années, je savais vraiment dessiner. Ada, mon épouse, a d'ailleurs réalisé dans les années 1970 un livre d'entretiens avec huit artistes, intitulé Eight Begin, sur les débuts de ceux qui venaient d'arriver à New York. Il en ressort que même si certains privilégiaient l'abstraction, ils savaient tous exécuter un dessin figuratif. A Cooper Union, l'apprentissage se tournait également vers l'art moderne, essentiellement de Pablo Picasso, Henri Matisse ou Georges Braque, mais encore Paul Klee et Joan Miró, dont l'un de nos professeurs était fan. New York était alors, au plan artistique, une ville presque provinciale, qui a totalement changé dans les années 1950.

Oui, car la modernité est alors passée de Paris à New York, ce qu'on voit bien dans le livre de Serge Guilbaut, Comment New York vola l'idée d'art moderne...

Et pour le regarder, j'allais visiter le Whitney Museum. Mais il v avait si peu d'art moderne à découvrir dans la ville... que j'ai décidé de peindre ce que j'observais. C'était d'ailleurs, à mes yeux, la suite de l'Expressionnisme abstrait car j'admirais Jackson Pollock qui s'était libéré de l'influence de Paris. Il n'était pas meilleur que Matisse, mais il avait ouvert la porte et une autre voix possible par rapport à la prédominance incontestée de la France auparavant. Il a montré que New York pouvait aussi avoir une vision. Un jour où je peignais au bord d'une rivière, j'ai eu moi-même un déclic. C'était joli... mais en relevant la tête, j'ai vu un type sur un toit devant le soleil couchant et sa peau dorée se détachait sur un ciel très bleu. J'ai pensé: "Quelle présence! Ouelle chair! C'est cela que je veux représenter, en accordant une grande importance au sujet".

On me demande souvent ce qui m'inspire et comment mes idées viennent. Ce n'est pas une question à laquelle il m'est facile de répondre car mon travail est assez instinctif et intuitif... Je nourris une idée à laquelle je crois, mais ensuite je peins, tout simplement, et certains tableaux démarrent sans plan préconçu. Un paysage peut naître juste en posant des couleurs sur le support. Par exemple, un vif orangé peut être le début d'une œuvre, puis je découvre moi-même mon sujet à travers la peinture qui devient plus ou moins identifiable. Alors que vous semblez dire que le sujet prime sur la peinture ou l'image, ce qui est assez conceptuel...

Même si mes sujets sont très ordinaires, car je ne peins que des très belles femmes ou des paysages !... Mais le sujet compte car c'est ce qui rend un travail artistique et, ensuite, tout est question d'énergie. Un peintre doit trouver dans quelle voie il se situe, ce qu'il peut ou ne peut pas faire. Pour ma part, je peins six heures par jour, alors même que le réalisme conduit à de gros problèmes car ce que chacun observe est très variable. On peut considérer que le monde évolue complètement tous les vingt ans, donc vous pouvez trouver que votre peinture contient quelque chose d'assez réaliste, alors que beaucoup ne le pensent pas. Cette question de la prédétermination est compliquée car les façons de voir sont multiples, liées à l'héritage de chacun et dominées aujourd'hui par l'informatique. Travaillezvous à partir d'images numériques ?

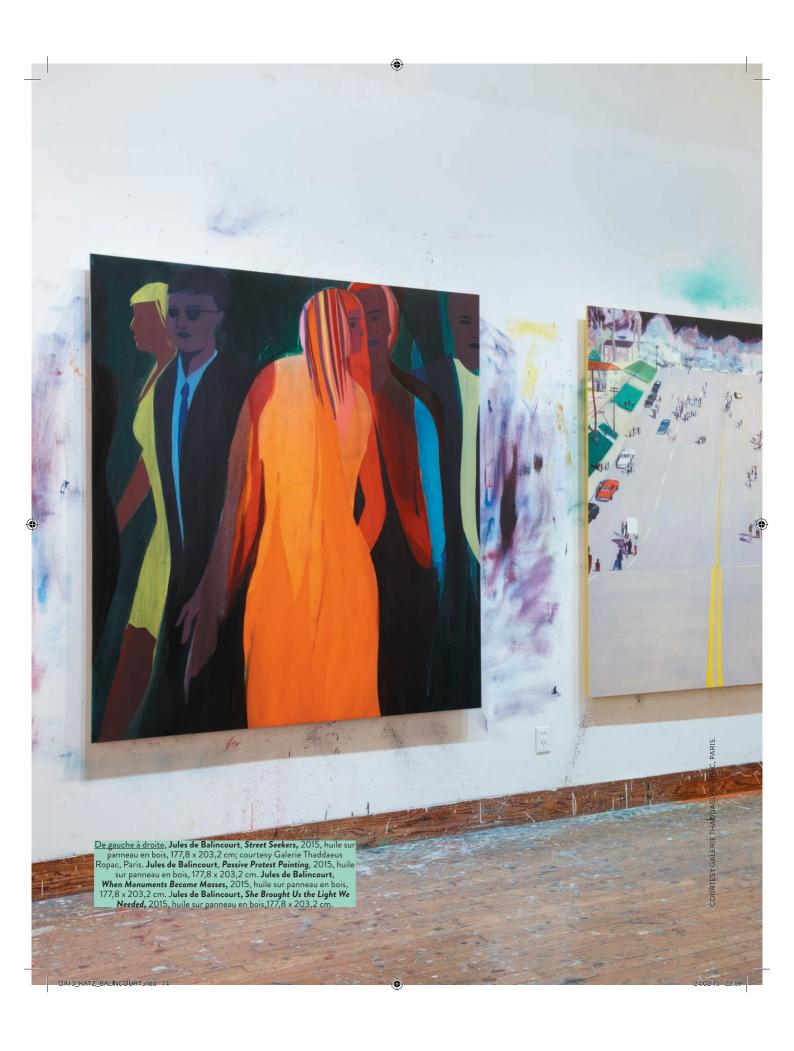
J'emploie très rarement des images qui proviennent d'Internet car, le plus souvent, mes sujets me viennent en tête naturellement, Tout comme, je ne réalise jamais de dessins préparatoires, ni ne travaille d'après photos. Je pense que si je le faisais ou essayais de transférer des images, il n'y aurait pas cette sorte de surdité dans mon travail. Je trouve aussi que la photographie impose une certaine distance avec le sujet. De plus en plus, je travaille en transparence, alors qu'avant, il s'agissait davantage de surface.

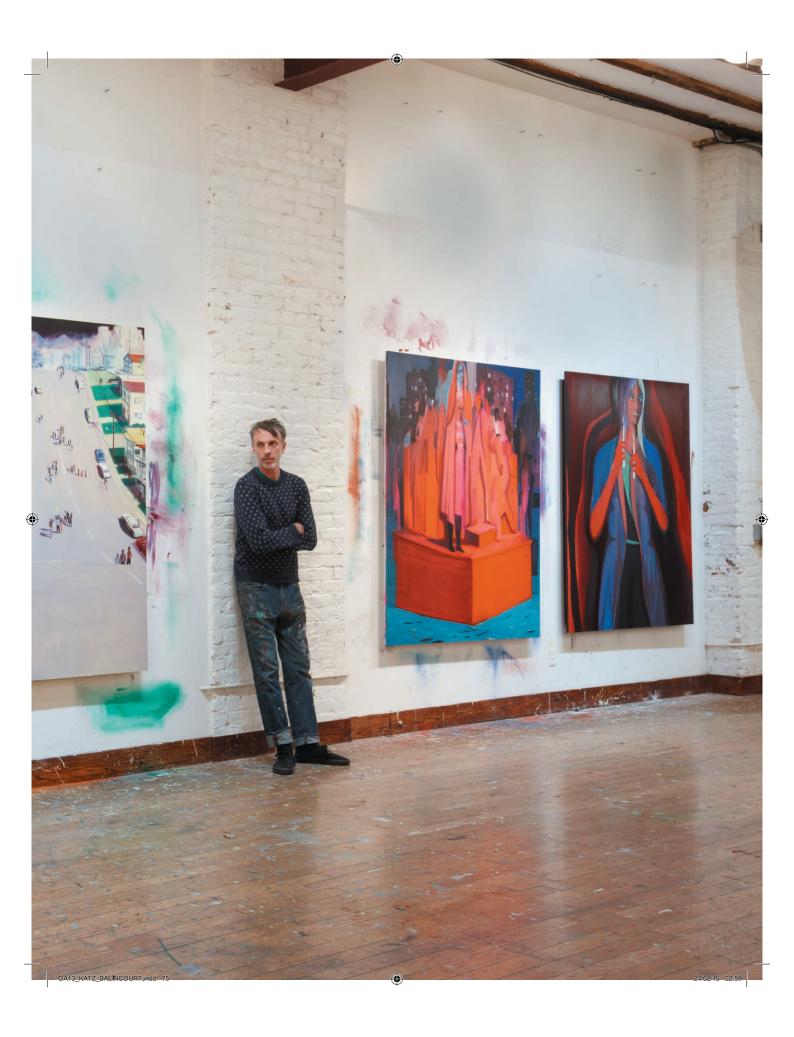
J'associe pour ma part la photographie à l'idée d'une certaine nostalgie. Même si au début des années 1960, Malcolm Morley a réalisé, à partir de ce type d'images, des peintures hyperréalistes formidables, particulièrement intéressantes dans le contexte de leur création, comme l'a fait ultérieurement Robert Longo avec le dessin. Les Impressionnistes ont même employé ce médium dès l'instant où ils l'ont pu, mais dans l'histoire de l'art, il a parfois été considéré comme diabolique d'employer la photographie...

D'ailleurs Jackson Pollock ou Franz Kline étaient contre son usage, car leur démarche allait vers le désir de scruter leur intérieur, voire une forme de bestialité afin de la sublimer, presque de manière métaphysique. Vous le dénonciez implicitement dans votre façon de travailler la représentation de manière si photographique à une époque où l'on s'attachait plutôt à l'enregistrement du subconscient. Vous témoigniez d'une attitude un peu rebelle.

En effet, cette radicalité me semblait assez mauvaise, et même si Kline, De Kooning ou Clyfford Still étaient très sensibles, je trouvais leurs peintures bien meilleures que leurs rhétoriques. Je n'aimais pas cette subjectivité et le fait de rejeter la société dans laquelle ils vivaient. Pour ma part, j'ai favorisé un langage plus simple et préfère peindre, si l'on peut avancer cette métaphore, davantage comme William Shakespeare que James Joyce. Je privilégie l'accessibilité, mais ce que les expressionnistes abstraits ont apporté de très important est la question de







l'échelle. Quand ils sont allés vers ces larges formats, j'ai souhaité aussi me développer, tout en retranscrivant ce que j'observais et vivais. Pablo Picasso nous avait montré comment réaliser une grande peinture et en conserver l'âme, à l'exemple de Guernica, qui ne donne jamais l'impression de s'étendre.

Vous avez d'ailleurs été l'un des premiers à combiner la peinture figurative avec des éléments Pop et à réintroduire l'importance de la couleur. J'ai toujours aimé aussi cette observation du monde qui vous entourait en étant à la fois, intime, mais froid. On ressent une atmosphère agréable, car le milieu représenté dans les toiles est très privilégié, mais toujours distancié.

J'ai voulu peindre ce qui était en face de moi en me demandant d'où venaient les postures et la gestualité, de là aussi mon grand intérêt pour la danse. Je transmets un ensemble de gestes, comme l'homme avec des mains dans les poches ou la femme tenant une cigarette, qui proviennent du cinéma ou de la vie, notamment à la fin des années 1960. Dans les soirées, tout le monde alors fumait et buvait. Nous vivions dans cette sorte d'exubérance et j'organisais moi-même des fêtes durant lesquelles je réalisais de nombreux dessins de mes convives. Cette époque très légère s'attachait beaucoup aux apparences et je souhaitais la montrer, à l'instar du peintre réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle qui témoignait de son temps.

**(** 

Moi aussi, je transforme ma vie quotidienne en un niveau visuel, comme Manet le faisait à son époque.

La question est : comment capturer un moment présent et l'immortaliser à travers la subjectivité du regard?

Comment cet instant apparaît-il ensuite dans le cadre de la peinture? Mais ce qui me semble intéressant à propos de votre génération, Alex, à l'inverse de la mienne, est que l'époque était emplie d'espoir, malgré la guerre au Vietnam et de nombreuses manifestations pour défendre les droits civiques. Or, dans mon travail, et ce qui est lié aussi aux temps actuels, demeure toujours une lignée ténue entre l'utopie et la dystopie, voire un croisement entre les deux. Votre travail m'apparaît comme plus généralement optimiste, sans aucune ironie.

En effet, j'ai retiré toute notion d'ironie il y a très longtemps de cela, pour privilégier la surface. Dans mes peintures, il n'y a pas de récit sous-entendu, car lorsqu'on essaie de donner à voir une présence immédiate, on ne peut raconter une histoire qui serait dissimulée. Mais vous, Jules, que pensez-vous de la question du récit ?

Ma peinture peut en contenir sans que j'élabore un scénario très précis à l'avance, car il est important que la lecture de mes tableaux apporte un potentiel d'interprétation ouvert. Je ne m'impose pas un genre spécifique, mais je suis curieux de m'interroger sur ce que pourrait être une société plus libertaire. Pour cette raison, je présente parfois deux tableaux ensemble. J'aime cette position, comme aux échecs, de ces deux réalités alternées qui créent un autre récit dans lequel on a envie d'entrer. A l'inverse, je pense que vous savez davantage où vous allez quand vous commencez une peinture...

Oui, et lorsque j'ai fini, cela signifie que je ne peux pas insister, car je fais confiance à ma sensibilité. Mais je cours plus lentement maintenant, car j'ai parcouru la plus grande partie de ma vie... La peinture est une pratique de tous les jours et j'ai construit un tel corpus que beaucoup d'images ont été réalisées et je ne veux plus produire trop, même si je transmets toujours la même énergie dans chaque toile.

Vous sentez-vous également un peu responsable en tant qu'artiste ou revendiquez-vous une peinture qui assume d'être superficielle d'une certaine manière, dans le sens que votre but est juste de reproduire votre époque?

Je me considère davantage comme un poète, et l'une des essences de la poésie est de donner une voie pour utiliser les mots. Dans la peinture, si vous pouvez aiguiller sur comment voir, c'est le rôle le plus important qu'un peintre puisse endosser, même si le regard est toujours une donnée variable. Cela ne veut pas dire que je n'ai pas de conscience politique, mais pour moi un peintre doit demeurer neutre. De toute façon, il faut répondre à sa personnalité et je me souviens que déjà au lycée, avant la présidence d'Eisenhower, tout le monde se voulait communiste et engagé, alors que je pensais juste à jouer au basket et aller danser! A cette époque, tous les grands critiques d'art, tels Harold Rosenberg ou Clement Greenberg étaient des sympathisants communistes. C'était très chic alors, comme l'était de lire Freud. Je ne sais pas si je suis superficiel, même s'il est vrai que ma peinture ne donne rien d'autre à voir que ce qu'elle offre. Elle est détachée et à découvert car je me considère plutôt comme étant un vrai nihiliste.

## À VOIR

"Alex Katz, Black Paintings",
Timothy Taylor Gallery, Londres,
jusqu'au 2 avril.
"Alex Katz, This is Now",
High Museum of Art, Atlanta,
du 21 juin au 6 septembre.
"Jules de Balincourt, As Far West
As We Could Go", Kasseler
Kunstverein, Cassel,
jusqu'au 15 mars.

Alex Katz est représenté par les galeries Thaddaeus Ropac (Paris/ Salzburg), Gavin Brown (New York) et Timothy Taylor (Londres).

<u>Jules de Balincourt</u> est représenté par les galeries Thaddaeus Ropac (Paris/Salzbourg), Victoria Miro (Londres) et Salon 94 (New York).



## "A painter has to find his own road and determine what he can and cannot

Jules de Balincourt, When Monument Become Masses, 2015, huile sur

do."AK



Alex Katz and Jules de Balincourt in conversation - By Marie Maertens

Born in New York City in 1927, Alex Katz has worked out of a studio in the heart of SoHo since the 1950s. Its large windows offer a glimpse of the city's energy while reflecting the dazzling luminosity of his work. One winter's day, this is where he welcomes Jules de Balincourt for a conversation on painting, its evolution and expectations, caught between rigorous observation of daily life and a sense of utopia.

Jules de Balincourt: I'm very pleased to meet you, Alex. For artists of my generation, you have always been an important figure. Even at university, I followed your work. You studied at The Cooper Union here in New York in the 1940s. What was the teaching on offer?

Alex Katz: It was a pretty classical training, based on drawing and copying antiques. We could spend anything up to a week on one, devoting at least three hours to it every day. After a few years, I finally knew how to draw. In the 1970s, Ada, my wife, published a book of interviews with eight artists, titled Eight Begin, about their early days in New York. What comes out of it is that even though some preferred abstrac-

tion, they could all execute a figurative drawing. At The Cooper Union, the teaching was oriented toward modern art, principally Pablo Picasso, Henri Matisse and Georges Braque, as well as Paul Klee and Joan Miró, of whom one of our professors was a big fan. At the time, don't forget, New York was practically an artistic backwater. All that changed in the 1950s.

JB: Yes, that's when modernism moved from Paris to New York, as Serge Guilbaut recounts in his book, How New York Stole the Idea of Modern Art.

AK: To look at it, I used to go to the Whitney Museum, but there was so little modern art to

be found in the city that I decided to paint what I saw. To my eyes, it was an extension of abstract expressionism because I admired Jackson Pollock, who had shaken off the influence of Paris. He wasn't better than Matisse, but he had opened the door and was another voice in terms of France's previously undisputed dominance. He showed that New York could also have a vision. One day, when I was painting beside a river—kind of in the style of Pierre Bonnard—something clicked into place. It was pretty, but when I looked up, I saw a guy on a rooftop in the setting sun. His golden skin stood out against the deep blue sky, I thought, What presence! What flesh!



NGLISH





That's what I want to show, by giving great importance to the subject.

JB: I'm often asked what inspires me and how ideas come to me. It's not an easy question to answer because my work is fairly instinctive and intuitive. Initially, I nurture an idea I believe in, then I just paint. Some paintings start with no preconceived plan. A landscape can emerge subconsciously, just by putting colors on any matter. The start of a piece, for instance, could be a bright orange, then I discover my subject as the painting gradually becomes more or less identifiable. Whereas you seem to be saying that the subject takes precedence over the painting or image, which is fairly conceptual...

AK: Even though my subjects are very ordinary-because I only paint very beautiful women or landscapes—the subject matters because it is what makes a work of art. After that, it's all about energy. A painter has to find his own road and determine what he can and cannot do. Personally, I paint six hours a day, even when realism leads to major issues because what people observe is so variable. You might think that the world evolves completely every twenty years, and you might find that your painting contains something pretty realistic, even if most people don't think so. This question of predetermination is complicated because there are multiple ways of seeing things, linked to our personal heritage and dominated today by information technology. Jules, do you work from digital images?

JB: Very rarely, I use images from internet. Most often, my subject occurs to me naturally. Similarly, I never do preparatory drawings, nor do I work from photos. I think that if I did so or tried transferring images, there wouldn't be this kind of deafness in my work. I also think that photography imposes a certain distance with the subject and, increasingly, I work with transparency, whereas before it was much more about the surface.

AK: I tend to associate photography with a certain notion of nostalgia, even though in the early 60s Malcolm Morley used images of that type to make fantastic hyperrealistic paintings that were particularly interesting in the context of their creation, just as Robert Longo did later with drawing. The impressionists used the medium as soon as they could, but in art history using photography was sometimes considered to be a sin.

JB: Yes, Jackson Pollock and Franz Kline were against using it, because their approach stemmed from the desire to peer inside them-

selves, or even from a kind of bestiality that was to be sublimated almost metaphysically. You implicitly denounced this through choosing such a photographic style at a time when artists were more concerned with recording the subconscious. Your attitude back then was slightly rebellious...

AK: Indeed. That radicalism struck me as pretty mediocre. Even though Kline, De Kooning or Clyfford Still were very sensitive, I found their paintings much better than their rhetoric. I didn't like the subjectivity and the rejection of the society they lived in. Personally, I favored simpler language and preferred to paint, if I may use this analogy, like William Shakespeare rather than James Joyce. Accessibility matters to me, but the very important question raised by the abstract expressionists was that of scale. When they moved toward larger formats, I also chose to develop, while depicting what I observed and experienced. With Guernica, which never gives a sense of spreading out, Pablo Picasso had shown us how to make a large painting without losing its soul.

JB: You were also one of the first to combine figurative painting with pop elements and reiterate the importance of color. I have always liked your manner of observing the world around you, which is both intimate and cold. There's a sense of a pleasant atmosphere, because the settings shown in your canvases are highlighted, but always from a distance.

AK: I tried to paint what was in front of me while mulling over the postures and body language, which explains my great interest in dance. I capture a number of poses, such as the man with his hands in his pockets or the woman holding a cigarette, that come from the movies or real life, especially toward the end of the 1960s. At parties back then, everybody smoked and drank. We lived in a state of exuberance and I also organized parties during which I would sketch my guests. In that buoyant period, appearances really mattered and I wanted to show that, like a 19th century realist painter chronicling his times.

JB: Same here. I transform my daily life into a visual level, like Manet in his day. The question is, how do you capture the moment and immortalize it through the eye's subjectivity? How does that instant appear later in the frame of the painting? What interests me about your generation, Alex, unlike mine, is that the period was full of hope despite the Vietnam War and struggles over civil rights. My work—and this is linked to modern times—

treads a fine line between utopia and dystopia, which sometimes intersect even. Your work seems to me to be more optimistic overall and without irony.

AK: True. I removed any notion of irony a long time ago, to focus on the surface. In my paintings, there is no underlying narrative. When you're trying to capture a fleeting presence, you cannot tell a hidden story. What about you, Jules? What's your position on narrative? JB: Without working out a whole scenario beforehand, my work may contain narrative because it's important for my paintings to have wide-ranging interpretative potential. I don't lock myself into a particular genre, but I am curious to explore what a more libertarian society could be like. For that reason, for instance, I sometimes show two paintings together. I like the juxtaposition, as in chess, of two alternate realities creating another narrative or story that you want to delve into. Conversely, I suspect you have a better idea of where you are going when you start a painting, and what it will look like.

AK: Yes, and when I'm done, that means I can't keep at it because I trust my sensitivity. But I run slower now that the greater part of my life is behind me. Painting requires daily practice and I have built up such a body of work that a lot of pictures have been produced and I don't want to make too many now, even if I still convey the same energy in each painting.

JB: As an artist, do you feel you have responsibilities or is it fine for art to be kind of superficial, in the sense that the artist's goal is simply to depict his life and times?

AK: I consider myself more of a poet, and one of the essential aspects of poetry is to offer a path for the use of words. In painting, if you can guide people's gaze, that is the highest goal for a painter, even if no two people's gaze is the same. That doesn't mean I have no political awareness but I believe a painter must remain neutral. Anyway, you have to go with your own personality. I remember, even in high school, before Eisenhower was president, everybody claimed to be a communist militant, while all I wanted to do was play basketball and go dancing! At the time, all the great art critics, such as Harold Rosenberg or Clement Greenberg were communist sympathizers. It was very trendy then, like reading Freud, I don't know if I'm superficial, but it is true that my work says nothing more than what it shows. It is detached and out in the open, because I see myself more as a true ni-



