

Love, letter (Alex Katz)
published in French
in *Flux News*,
n° 94, May 2024, p.20

Love, letter

Il y a d'abord ce titre qui prend de court en raison de l'évidence qu'il relie : *Claire, Grass and Water*. Et de fait : l'exposition que présente l'artiste américain Alex Katz dans l'espace de la Fondazione Cini de Venise, sur l'île de San Giorgio Maggiore, du haut de ses 96 ans, fait se succéder trois salles dans lesquelles apparaissent des tableaux consacrés à l'eau, à l'herbe et à Claire. Ces trois sujets : tout bonnement. C'est en cet état d'évidence, plus évident que l'évidence, que tout commence. Le peintre semble dire : voilà ce que j'ai à vous montrer. Il fait mine de ne prétendre à rien de plus. Il fait le choix de ne s'aventurer sur aucun terrain qui ne fusse déjà gagné par la suggestion, la métaphore, la philosophie. Il se tient soigneusement en retrait de ces terres glissantes. Il reste fermement près de son titre descriptif, de ses tableaux, au sein de sa peinture, qu'il laisse agir en son langage spécifique fait de sensualité comme de jeux spectraux avec l'histoire du médium. Voilà déjà une prise de position vis-à-vis de la critique : l'artiste décide de rester au seul de son œuvre. Il ne sort guère pour en être le colporteur, l'excéteur. Il se contente de prendre l'air sur le devant de sa porte. Au maximum, il fait deux pas dehors pour dire : j'ai peint ceci et par conséquent cela porte ce titre. Car il dit quand même quelque chose. Il ne dit pas « sans titre ». Il ne barre pas de son corps ou de sa présence l'accès à son œuvre. La porte est généreusement ouverte. Mais il n'accompagnera pas le curieux avec de nombreux mots, il ne fera pas de visite guidée de sa propre œuvre. Il laissera le public entrer en contact avec elle. Et tout commencera à se passer à un niveau sensoriel, comme à un niveau culturel. La peinture aura tout fait d'engager son petit jeu avec le public attentif.

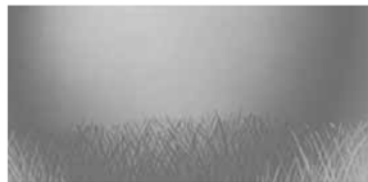
La stratégie de tout dire d'emblée, de faire mine de tout livrer sur un ton candide, entièrement dans une confiance en apparence débordante à l'autre, est typique du Pop Art. Warhol et Lichtenstein ont laissé pendre de tels filins, qu'on était invité à saisir, au point que c'en était irrésistible, comme une glace tendue à l'enfant ne pouvant la refuser. Ensuite, dans un deuxième, troisième, quatrième temps, agissaient leurs œuvres. Aussi lentement et sûrement que n'en avait été aisé et rapide le premier accès. De la superficie on va vers l'épaisseur. Une épaisseur conceptuelle car sur le plan visuel tout semble rester fermement là, devant vous. Le Pop art fut par excellence ce mouvement de la superficie (voire même superficielle) capable de déployer derrière la matière plane et opaque du premier plan toute une profondeur. Une profondeur restant au demeurant invisible : une profondeur véritablement conceptuelle. Finalement, en analysant les choses avec la distance du temps, on se rend compte à quel point Pop Art et Art conceptuel ont frotté ensemble plus souvent qu'on ne le pense. Que ce furent là des courants amis. Courants copains. Alex Katz a traversé le 20ème siècle ; il est donc un authentique produit de l'époque Pop. Il est vintage. Et il vient jusqu'à nous, en ce 21ème siècle pour nous transmettre ses leçons américaines. Nullement sur un ton sentencieux. Sur un ton joueur, raffiné, provocateur, comme Elsworth Kelly. Il vient nous expliquer les conclusions qu'il a pu tirer de ces années de traversée à la nage des courants esthétiques. Il vient nous le servir sur un plateau, à nous qui pour la plupart n'avons pas connu le premier Pop, mais seulement d'autres Pop, affiliés en apparence au premier Pop bien que cette filiation puisse être mise en doute, nonobstant les apparences, pour le coup.

Claire, Grass, and Water. Revenons à ce qu'il nous propose. En vérité, quand on y pense : ce sont là trois sujets qui n'ont rien d'évident pour un peintre, dès le moment où il doit se mettre concrètement au travail. Dès lors qu'il est au pied de la muraille de la peinture. Nous pensions être loin de lui mais nous voilà au cœur du médium et de ses problématiques nombreuses. L'eau ? Mais c'est un sujet insaisissable ! Les impressionnistes ? Ils, elles, en ont fait un enjeu optique, quasi scientifique. Les symbolistes ? Ils, elles, l'ont fait s'évaporer ! Non, vraiment, l'eau

en peinture, cela n'a rien d'évident, cela vous échappe des mains. Quant à l'herbe ! Y-a-t-il des peintres dans l'assemblée qui puissent se manifester pour affirmer qu'ils ou elles se soient intéressés.e.s spécifiquement à l'herbe, en tant que sujet ? Évidemment, quelques impressionnistes et autres paysagistes ambitieux/ambitueuses se lèvent. Mais nous les soupçonnons d'avoir toujours ajouté à leurs ouvrages, qui d'un bosquet, qui d'un personnage à l'ombre, qui d'un cheval ou d'un âne paissant là... Courbet a fait des grottes et des vagues. Mais il n'a pas fait d'herbe. Enfin, il nous faut parler de Claire. C'est-à-dire de la muse. Demandez donc aux peintres ce qu'ils en pensent. Ils et elles ont tous et toutes passé des vies entières à s'acharner sur leurs muses. S'il y a bien un sujet insaisissable, c'est aussi celui-là. Katz, sous couvert d'une certaine assurance (toute exprimée en ce titre, affirmatif) nous livre en fait en un second temps un aveu de faiblesse, ou disons un humble programme de travail. Il pointe trois sujets qui l'occupent. On oserait pas jusqu'à dire qu'ils le préoccupent. Mais vu l'état de préoccupation dans lequel peut vous plonger la peinture, c'est tout comme. Alors il s'y met, il peint, il travaille et puis il nous dit : « voilà, j'ai fini ! » Les toiles de cette exposition sont toutes assez récentes. Entre 2021 et 2023, grosso modo. Et c'est non seulement d'une grande fraîcheur, mais c'est aussi une immense leçon de peinture. Un homme de plus de nonante ans qui va sans doute bientôt tirer sa révérence artistique, condense ici une vie de travail, sans en donner l'air.

Claire, Grass and Water. Ce qui est curieux, c'est que dans l'exposition, l'ordre est inversé. On voit d'abord des toiles consacrées à l'eau, puis des toiles dédiées à l'herbe, et enfin des œuvres vouées à Claire. Ce qui est important, finalement, sur le plan romantique (car la peinture reste un acte romantique), c'est que Claire apparaisse soit en premier, soit en dernier. Et que dans le fond, cela veuille dire la même chose. Soit l'autre, pour qui on aura créé, qui nous aura inspiré.e, apparaît au terme de ce parcours sinueux (comme l'eau) et mouvementé (comme l'herbe agitée par le vent) qu'aura été l'existence. Soit, quand on nous dit de prendre la parole pour dire quelque chose, pour remercier (et en général on le dit à la cérémonie de clôture, ce que cette exposition n'est pas loin d'être, ou on le dit quand il s'agit de donner un titre à une œuvre, ce qui est le cas ici), eh bien on commence tout simplement par dire ce qui aura compté. Et l'autre aura compté plus que tout. Plus que l'eau, l'herbe et le vent, même si ces trois forces auront fasciné et plu parce qu'elles auront enluminé (l'autre, comme la vie).

Mais revenons au concret, revenons à la surface. Et commençons donc par les toiles consacrées à l'eau. De quoi s'agit-il ? D'une vaste série de tableaux, comme peints d'un coup. Des tableaux noirs, mouchetés des franges blanches de l'écume. Des tableaux horizontaux, tendant légèrement à se redresser vers le carré, faisant voir de près les remous de l'abîme. Ce qui, à Venise, est une image parlante. Finalement, ce qui est bien dans le film américain d'Alex Katz, c'est qu'on meurt d'abord. On traite le drame en premier. De toute façon il viendra bien assez tôt. Puis on se couche dans l'herbe. Et on pense à Claire. Dans une longue, éternelle, rêverie. Ces toiles noires mouchetées de blanc semblent être un grand hommage à la touche, au coup de brosse. Finalement, peindre, c'est ça : c'est battre la toile comme on bat un blanc d'œuf en neige. On fait monter l'émulsion pour parvenir à une résurrection. Le pinceau est aussi une sorte de machette dont on se sert pour avancer dans la jungle de l'existence, toujours si touffue, ne laissant jamais voir loin nonobstant les illusions de toutes sortes auxquels nos cerveaux avides d'horizon cèdent. Les toiles ont aussi quelque chose de romanesque. Comme si quelque Moby Dick, fomenté par un Herman Melville au comble de son exaltation, menaçait de surgir hors des tableaux. L'eau, dans le fond, on ne sait pas ce que c'est. On ne sait pas ce qu'il y a là dans le



fond. S'il y a bien un truc qui fout la trouille, ce sont les abysses, les failles et les créatures susceptibles d'y vivre : ces invraisemblables filaments argentés, ces méduses translucides, ces gélatines électriques. Sans parler du Léviathan que l'homme, dans ses égarements, s'emploie ces temps-ci à réveiller.

Nous remontons sur la terre ferme dans la seconde salle. Les toiles sont immenses. C'est la salle de l'herbe. Le brin d'herbe est fin, irrépréhensible par sa finesse et son nombre. Alors la stratégie consiste à le prendre en revers, en mode bataille de Waterloo. Faire aussi fin que grand puisque ce sont là ses deux qualités. Dans cette salle, on fraye tantôt avec le monochrome, tantôt avec Van Gogh et ses champs de tournesols. Pour Van Gogh, ses tournesols sont des brins d'herbe : il en voit mille quand il n'y en a qu'un. Le soleil lui fait tourner la tête. Et puis, des graines, dans le cœur de la fleur, il y en a mille, deux mille, un million ! Ce qui est étonnant dans cette salle est le dialogue que Katz établit entre Pop art et Expressionnisme abstrait, cette fois-ci. A priori, tout les oppose ! Le Pop art est sensé promouvoir la surface immaculée, en aplats. A la Lichtenstein. A la Warhol. Mais voilà que Katz nous fait des fonds qui, de loin, semblent homogènes, mais de près, sont turbulents. Ses tableaux traversent des zones de turbulence. Vue de la cabine, le ciel paraît serein. Mais à coller le nez sur le hublot, on voit bien que quelque chose n'est pas net. C'est en cette absence de netteté que Katz vient faire une promenade sur les terres de l'Expressionnisme abstrait. Il rejoint aussi ce courant par le format : immense, à l'américaine. Encore que les européens, dans leur genre, au 19ème siècle, n'y sont pas allés de main morte en terme de grandeur. Mais ici on sent vraiment le dialogue avec le grand format à l'américaine. Qui est autant dans leurs musées et galeries que dans leurs rues et canyons. La gestuelle, si typique de l'Expressionnisme abstrait, reste cependant, chez Katz, au service d'un réel. Certes, il faut donner un coup de brosse, mais ce coup de brosse sera à la mesure de l'herbe folle qu'on entendra représenter. La mesure n'est pas à chercher dans l'égo de l'artiste ou dans ses émotions. Le réel donne la mesure. C'est lui qui domine. Ou plutôt c'est lui qui est. Le réel est grandiloquent si cela lui chante (et de fait, une mer houleuse, une vaste prairie, cela chante). Quant à nous, on est là, à regarder, à se mesurer aussi sans doute, à ce réel, mais discrètement. C'est une position plus confortable, et plus amusante. Car monter au créneau, comme les expressionnistes abstraits purs et durs, quelle fatigue !

Enfin, nous parvenons à la salle dédiée à Claire. C'est une grande salle, celle contenant le plus de tableaux. Celle contenant les tableaux qui sont le plus à taille humaine. Les tableaux surprennent, car ils relancent complètement les dés au niveau pictural. Nous sommes cette fois décidément sur les terres de la figuration. Néanmoins, elle est un peu escamotée, cette figuration. Une femme, qu'on imagine être Claire (combien l'aura-t-on imaginée !) est là, démultipliée. On l'imagine, car finalement ses traits demeurent incertains. Ce qui est certain, c'est l'imagination que nous avons d'elle. Et cette salle nous présente, très concrètement, une imagination de Claire. Une imagination représentée en ses mécanismes, en ses rouages : quoi de plus réel ! Ce serait presque le Grand Verre de Duchamp. A ceci près qu'on n'est pas dans la même forme de condensation de temps. Dans les deux cas, il y a condensation. Mais le temps de Duchamp est un temps gras, huileux, qui s'est accumulé du fait des exercices de la pensée, avec les traces visibles de l'effort que cela suppose. Point de ce temps ici. Ou à peine. Claire apparaît comme au premier jour, à chaque tableau. Mais comme il s'agit (aussi ou essentiellement) d'une imagination de Claire, plus que de la Claire réelle, entre en scène un autre registre visuel : le vêtement. A chaque tableau, correspond l'enchaînement du corps de Claire, du visage de Claire, ou de sa seule silhouette, de sa muette mais non moins lumineuse présence, avec des pans de vêtements. Il y a comme une sorte de collage de fragments de corps et de vêtements à l'œuvre. Et bientôt, surgit une évidence : Katz s'est intéressé à Matisse et à ses fameux papiers découpés bleus. Après tout, s'il y a bien un peintre qui a bataillé avec ses muses, c'est Matisse. Et s'il y a bien un peintre qui s'est approché du portrait de l'imagination de la muse, c'est Matisse. Mais le collage pictural de Katz ne se contente pas de murmurer qu'il a zeyuté Matisse. Il institue sa propre logique. Qu'on pourrait tenter de traduire ainsi : Claire, qui se change, qui s'habille pour aller ici ou pour aller là. Claire, dont chaque nouvelle tenue dévoile une autre face, une autre facette. Claire qui suit la mode, qui dialogue avec la mode, qui fait siennes la mode. Claire qui est Claire, mais aussi toute les autres femmes qu'elle s'imagine être, et qu'on imagine à sa suite. Claire, aussi, qui disparaît, dont il ne reste qu'un vêtement, qu'une mue : seul élément un peu stable auquel le peintre peut s'accrocher, dans son œuvre de figuration. Claire qui laisse dans l'air un parfum. Ce parfum qui dort longtemps sur les vêtements.

Yoann Van Parys



First, there's the title, which takes you by surprise because of the obvious truth it conveys: *Claire, Grass and Water*. And indeed: the exhibition presented by American artist Alex Katz at the Fondazione Cini in Venice, on the island of San Giorgio Maggiore—at the age of 96—features three consecutive rooms displaying paintings dedicated to water, grass, and Claire. These three subjects: quite simply. It is in this state of self-evidence—more evident than evidence itself—that it all begins. The painter seems to say: this is what I have to show you. He pretends to claim nothing more. He chooses not to venture into any territory not already conquered by suggestion, metaphor, or philosophy. He carefully keeps his distance from these slippery grounds. He remains firmly rooted in his descriptive title, his canvases, and within his painting itself, which he allows to speak in its own specific language—one made up of sensuality as well as spectral interplay with the history of the medium. This in itself is already a stance taken toward criticism: the artist decides to remain on the threshold of his work. He rarely steps out to act as its peddler or exegete.

He simply steps out onto the porch to get some fresh air. At most, he takes two steps outside to say: "I painted this, and therefore it bears this title." For he is, after all, saying something. He doesn't say "untitled." He doesn't use his body or his presence to block access to his work. The door stands wide open. But he won't regale the curious with a barrage of words; he won't give a guided tour of his own work. He'll let the audience engage with it on their own. And everything will begin to unfold on





both a sensory and a cultural level. The painting will soon begin its little interplay with the attentive audience.

The strategy of saying everything right from the start—of pretending to reveal everything in a candid tone, entirely rooted in an apparently boundless trust in the other—is typical of Pop Art. Warhol and Lichtenstein left such bait hanging there, inviting us to take the bait, to the point where it was irresistible, like an ice cream held out to a child who cannot refuse it. Then, in a second, third, and fourth phase, their works took effect—as slowly and surely as the initial access had been easy and swift. From the surface, we move toward depth. A conceptual depth, for visually everything seems to remain firmly there, right in front of you. Pop Art was, par excellence, this movement of the surface (or even superficiality) capable of unfolding a whole depth behind the flat, opaque material of the foreground. A depth that remains, incidentally, invisible: a truly conceptual depth.



Ultimately, when we look back with the benefit of hindsight, we realize just how often Pop Art and Conceptual Art crossed paths—more often than we might think. They were friendly movements. Movements that got along. Alex Katz lived through the 20th century; he is, therefore, a true product of the Pop era. He's vintage. And he comes to us, here in the 21st century, to pass on his American lessons. Not in a preachy tone at all. In a playful, refined, provocative tone, like Elsworth Kelly. He comes to explain the conclusions he has drawn from



those years of swimming through aesthetic currents. It serves them up to us on a silver platter—to us, most of whom never experienced early Pop Art, but only other forms of Pop Art, seemingly affiliated with early Pop Art, even though that connection may be called into question, despite appearances, in this case.

Claire, Grass, and Water. Let's return to what he's offering us. In truth, when you think about it: these are three subjects that are by no means straightforward for a painter, from the moment he must actually set to work—once he stands at the foot of the wall of painting. We thought we were far removed from him, but here we are at the heart of the medium and its many challenges. Water? But that's an elusive subject! The Impressionists? They turned it into an optical, almost scientific challenge. The Symbolists? They made it evaporate! No, really, water in painting is anything but straightforward—it slips through your fingers. As for grass! Are there any painters in the audience who can step forward and claim that they've taken a specific interest in grass as a subject? Of course, a few Impressionists and other ambitious landscape painters stand up. But we suspect they've always added something else to their works—be it a grove, a figure with a parasol, or a horse or donkey grazing there... Courbet painted caves and waves. But he didn't paint grass.

Finally, we must talk about Claire. That is to say, the muse. Just ask the painters what they think of her. They have all spent their entire lives striving to capture their



muses. If there is one subject that is truly elusive, it is this one. Katz, under the guise of a certain self-assurance (fully expressed in this assertive title), actually offers us, in a second phase, an admission of weakness—or, let's say, a humble work plan. He points to three subjects that occupy him. One wouldn't go so far as to say they preoccupy him. But given the state of preoccupation into which painting can plunge you, it amounts to the same thing. So he gets to work, he paints, he labors, and then he tells us, "There you go, I'm done!" The paintings in this exhibition are all fairly recent. Between 2021 and 2023, roughly speaking. And not only are they incredibly fresh, but they also offer an immense lesson in painting. A man over ninety years old—who will no doubt soon bow out of the art world—condenses a lifetime of work here, without making it seem that way.

Claire, Grass, and Water. What's curious is that in the exhibition, the order is reversed. First we see paintings devoted to water, then those dedicated to grass, and finally works devoted to Claire. What matters, ultimately, from a romantic perspective (since painting remains a romantic act), is that Claire appears either first or last. And that, deep down, it amounts to the same thing. Either the other person—for whom we have created, who has inspired us—appears at the end of this winding (like water) and turbulent (like grass stirred by the wind) journey that existence has been. Or, when we're asked to speak up to say something, to express gratitude (and generally this is said at the closing ceremony—which this exhibition is not far from being—or when it comes



to giving a title to a work, as is the case here), well, we simply begin by saying what has mattered most. And the other person will have mattered more than anything else. More than water, grass, and wind—even though these three forces will have fascinated and delighted us because they illuminated (the other person, just as life does).

But let's get back to reality, let's return to the surface. And so let's begin with the paintings devoted to water. What are they? A vast series of paintings, as if painted in a single stroke. Black canvases, speckled with white fringes of foam. Horizontal canvases, tilting slightly toward a square shape, offering a close-up view of the eddies of the abyss. Which, in Venice, is a telling image. Ultimately, what's great about Alex Katz's American film is that we die first. We deal with the drama first. It'll come soon enough anyway. Then we lie down in the grass. And we think of Claire. In a long, eternal reverie.

These black canvases speckled with white seem to be a grand tribute to the brushstroke. After all, that's what painting is all about: beating the canvas the way you beat an egg white into stiff peaks. We whip up the emulsion to achieve a resurrection. The brush is also a sort of machete we use to make our way through the jungle of existence—always so dense, never allowing us to see far ahead, despite the illusions of all kinds to which our horizon-hungry minds succumb. Canvases also have something romantic about them. As if some Moby Dick, conjured by a Herman Melville at the height of his exal-



tation, were threatening to burst forth from the paintings. The water, deep down—we don't know what it is. We don't know what lies down there. If there's one thing that really strikes fear into the heart, it's the abyss, the chasms, and the creatures that might dwell there: those implausible silvery filaments, those translucent jellyfish, those electric gelatinous masses. Not to mention the Leviathan that humanity, in its folly, is currently striving to awaken.

We return to dry land in the second room. The canvases are immense. This is the "Grass Room." The blades of grass are fine, impossible to depict due to their delicacy and sheer number. So the strategy is to approach them from the opposite angle, in the style of the Battle of Waterloo: to make them as delicate as they are large, since those are their two defining qualities. In this room, we find ourselves at times in the realm of monochrome, at other times with Van Gogh and his fields of sunflowers. For Van Gogh, his sunflowers are blades of grass: he sees a thousand of them when there is only one. The sun makes his head spin. And then, the seeds at the heart of the flower—there are a thousand, two thousand, a million! What is astonishing in this room is the dialogue Katz establishes—this time—between Pop Art and Abstract Expressionism. At first glance, they're polar opposites! Pop Art is supposed to promote immaculate, flat surfaces—à la Lichtenstein, à la Warhol. But here, Katz creates backgrounds that, from a distance, seem homogeneous, yet up close, are turbulent. His paintings traverse zones of turbulence. Seen from the



cockpit, the sky appears serene. But when you press your nose against the window, you can clearly see that something isn't quite right. It is in this lack of clarity that Katz ventures into the realm of Abstract Expressionism.

He also aligns with this movement through his use of format: immense, in the American style. Although Europeans, in their own way, certainly didn't hold back in terms of scale in the 19th century. But here, one truly senses a dialogue with the large American format—one that is as much a part of their museums and galleries as it is of their streets and canyons. The gestural quality, so typical of Abstract Expressionism, remains, however, in Katz's work, in the service of reality. Certainly, a brushstroke is needed, but that brushstroke will be commensurate with the wild grass it is meant to represent. The measure is not to be found in the artist's ego or in his emotions. Reality sets the standard. It is reality that dominates. Or rather, it is reality that simply is. Reality is grandiloquent if it so chooses (and indeed, a stormy sea or a vast meadow does choose to be so). As for us, we're here, watching, and no doubt measuring ourselves against this reality as well—but discreetly. It's a more comfortable—and more enjoyable—position. Because stepping into the fray, like die-hard abstract expressionists, is such a drain!

Finally, we arrive at the room dedicated to Claire. It's a large room—the one containing the most paintings. The one containing the paintings that are most life-sized. The paintings are surprising because they completely





shake things up on a pictorial level. This time, we are definitely in the realm of figurative art. Nevertheless, this figuration is somewhat obscured. A woman—whom we imagine to be Claire (how often have we imagined her!)—is there, multiplied. We imagine her because, ultimately, her features remain uncertain. What is certain is the image we have of her. And this room presents us, very concretely, with an image of Claire. An image depicted in its mechanisms, in its inner workings: what could be more real! It is almost like Duchamp's **The Large Glass**. Except that we are not dealing with the same form of temporal condensation. In both cases, there is a condensation. But Duchamp's time is a greasy, oily time, accumulated through mental exercises, bearing the visible traces of the effort involved. There is none of that time here. Or hardly any. Claire appears as she did on the first day, in every painting. But since this is (also, or essentially) an imagination of Claire, rather than the real Claire, another visual register enters the scene: clothing.

In each painting, Claire's body, her face, or just her silhouette—her silent yet no less luminous presence—is framed by swaths of clothing. It's as if a collage of body fragments and clothing is at work here. And soon, it becomes clear: Katz was inspired by Matisse and his famous blue cut-outs. After all, if there is one painter who wrestled with his muses, it is Matisse. And if there is one painter who came closest to portraying the muse's imagination, it is Matisse. But Katz's pictorial collage does more than merely hint that he took a peek at Matisse.



It establishes its own logic. Which one might attempt to translate as follows: Claire, who is changing, who is getting dressed to go here or there. Claire, whose every new outfit reveals another side, another facet. Claire who follows fashion, who engages with fashion, who makes fashion her own. Claire who is Claire, but also all the other women she imagines herself to be—and whom we imagine in her wake. Claire, too, who disappears, leaving behind only a garment, only a shedding of skin: the sole somewhat stable element to which the painter can cling in his figurative work. Claire, who leaves a scent lingering in the air—a scent that lingers for a long time on her clothes.