

Conversazione con Jules de Balincourt

Bob Nickas

BN: La prima cosa di cui potremmo parlare a proposito di questi cinque dipinti è come questi costituiscano un insieme: anche se non c'era un piano prestabilito perché fossero collegati tematicamente, li vediamo intrecciarsi in maniera molto suggestiva. Diresti che il tuo modo di lavorare è soprattutto intuitivo? Che hai un'idea del punto di partenza ma scopri davvero l'immagine – la scena, il personaggio o i personaggi – solo mentre dipingi? E, dato che spesso lavori a uno o più dipinti contemporaneamente, crei connessioni tra loro durante la loro realizzazione in studio?

JdB: Si tratta di un processo piuttosto intuitivo. È molto raro che parta da un progetto, uno schizzo o un'idea. Esistono semplicemente i dipinti con i quali mi rapporto. Spesso lavoro anche su dieci tele contemporaneamente, dal formato più piccolo fino a 2 o 3 metri di grandezza. Considero i vari dipinti come pagine separate di un libro, nel quale ogni nuovo dipinto risponde o fa da contrappeso ai dipinti precedenti, in una specie di libera associazione narrativa. Si tratta di un luogo di scoperta anche per me. Mi piace l'idea della pittura come viaggio "on the road", il fatto di non sapere in anticipo dove andrai o cosa vedrai lungo la strada. Per me dipingere è qualcosa di molto simile, nel senso che non voglio seguire un piano prestabilito. Voglio essere libero, e voglio che lo sia anche il processo stesso.

BN: Volendo dividere i pittori in due gruppi, direi che ci sono quelli che hanno ben chiaro sin dall'inizio dove vogliono arrivare e quelli che invece non sanno esattamente dove li porterà l'opera. Tu hai espresso chiaramente in che modo preferisci procedere. Detto ciò, sei conosciuto per i tuoi dipinti di mappe, che rappresentano l'esempio più icastico e politico del tuo lavoro. In questa mostra presenti un nuovo dipinto di una mappa, anche se un po' più astratto dei tuoi lavori precedenti, che ne costituisce uno sviluppo importante. La prima volta che ho visto questo dipinto nel tuo studio non era ancora finito e mi pare interessante il parallelo tra un quadro non finito e una mappa non finita. Puoi spiegare come ti è venuta l'idea e dove ti ha portato il processo pittorico? Perché a un certo punto dovrai pur esserti chiesto: "Dopo quelle precedenti, come diavolo faccio a dipingere ancora un'altra mappa?".

JdB: Oltre a essere una piattaforma politica per esprimermi su varie questioni riguardanti il dominio e il declino americano, per me le mappe sono anche un mezzo per esplorare un approccio più astratto al processo pittorico. Questi dipinti sono essenzialmente un tentativo da parte mia di rompere con una sensibilità più figurativa della pittura rappresentazionale, e di tutta la sua storia, il suo peso e le limitazioni culturali, catturando la luce e lo spazio. Improvvisamente, la scelta di forme e colori non era più vincolata da nozioni soggettive o da convenzioni pittoriche. Con le mappe, la pittura era dettata dalla documentazione che avevo effettuato sui dati statistici relativi ai maggiori finanziatori del partito repubblicano e i colori scelti rappresentavano una particolare marca commerciale o un orientamento politico. Le mappe rappresentano allo stesso tempo un paradosso di libertà e di costrizioni. Nonostante siano sempre frutto della mia immaginazione, comportano vincoli specifici, nel senso che la California ha una forma caratteristica e gli stati repubblicani e quelli democratici sono rappresentati da forme e da colori diversi. Pur essendomi liberato dalla rappresentazione figurativa, mi addentro nell'astrazione con questa specie di linee guida o, letteralmente, di confini attraverso cui sono la geografia e le sue mutazioni a dettarne le decisioni formali.

BN: Infatti, nelle mappe precedenti mescolavi o sovrapponevi le informazioni, varcando “illegalmente” i confini per ribadire una determinata posizione politica. Queste nuove mappe somigliano più a mappamondi che alla costruzione, o in certi casi, alla decostruzione di una mappa astratta.

JdB: Esatto. Nei nuovi dipinti c'è stata un'evoluzione verso l'astrazione, non sono più immagini cartografiche nel senso stretto della parola, ma piuttosto mappamondi. Non mi limito più alla politica americana o a un argomento specifico ma ho allargato il campo a una scala planetaria, nell'intento di cimentarmi nel futile tentativo di “dipingere il mondo”. Il mio lavoro ha preso le distanze dalla rappresentazione cartografica tipicamente americana per estendersi a uno spazio più generale di inquietudine e speranza. Fondamentalmente, i nuovi “dipintimappamondo” non sono limitati ai confini di nessun paese specifico, ma sono icone semplificate, simboli di una mappa. A livello processuale, si tratta di “action painting” poiché seguo la mia ricerca di assoluta libertà dalla figurazione e dal pensiero razionale oggettivo. In un certo senso, questi mappamondi diventano meditazioni o tentativi di penetrare in una sorta di stadio primordiale. C'è qualcosa di profondamente primigenio e liberatorio nel processo di trovarsi di fronte a un pannello di grandi dimensioni, un mappamondo di due metri e mezzo di diametro e di attivarne lo spazio. E il bello è che lo riconosciamo come un mondo o una mappa pur essendo solo un mucchio di forme e linee, senza continenti, paesi o confini.

BN: Nelle “esplosioni” troviamo l'“azione” nei tuoi dipinti, anche se questa rappresenta una combustione o uno scoppio di energia, ed è fissata nello spazio, come in alcune immagini pop di Roy Lichtenstein. C'è un'“esplosione” in questo gruppo di dipinti. Puoi parlarci di quest'immagine irradiante e di come si relaziona con il mappamondo?

JdB: Le esplosioni o le immagini di conflagrazione fungono da decimatori di informazioni, sono l'origine o il big bang della mostra, includendo tutto quanto, dall'apice dell'affermazione vitale all'esplosione galattica. Mi piacciono la dualità e le contraddizioni insite in questi dipinti, sospesi tra molteplici letture: cosmica, floreale, esplosiva, climatica o distruttiva allo stesso tempo. Oltre a fornire l'energia iniziale che propaga e disperde tutti gli altri dipinti, l'esplosione funge anche da ancoraggio per l'intera mostra. Credo che il mappamondo e l'esplosione costituiscano un rimando immediato all'universo in quanto prodotto del Big Bang e contemporaneamente mostrano il potenziale distruttivo del big bang umano su questa terra.

BN: Coticché, rappresenti la creazione e la distruzione nella stessa immagine, o almeno ne lasci l'interpretazione allo spettatore. Gli ottimisti ci vedranno una cosa e i pessimisti un'altra. Altri, magari, vedranno entrambe le possibilità, da un punto di vista filosofico? Quanto auspichi che sia aperta la lettura delle tue opere? Certo, nell'astrazione c'è un'ambiguità e un margine maggiore per l'interpretazione di chi guarda.

JdB: Penso che molto del mio lavoro sia imperniato su una sorta di dualità o polarità: il potenziale utopico/distopico è presente in ogni immagine, così come in noi stessi, nella nostra capacità di fluttuare nell'una o nell'altra direzione. A volte penso alle mie immagini in termini di visioni della nostra realtà attuale, di come potrebbe essere e di come potrebbe diventare. La combinazione di astrazione e rappresentazione nel lavoro è un'altra dualità che mi interessa esplorare. Penso che l'astrazione derivi da uno stato primordiale del subconscio e l'immagine e i dipinti narrativi provengano dalla razionalità e consapevolezza della mente. Tutte queste modalità di essere, vedere e interpretare mi interessano. Per cui, come io cerco di essere il più aperto possibile nel trasmettere immagini a livello conscio e inconscio, allo stesso modo, voglio che gli spettatori si avvicinino alla mia opera con la

collezione maramotti

massima libertà. Non mi interessa indirizzare il pubblico verso una singola idea o interpretazione presentata in termini di assoluto.

BN: Si coglie un profondo senso dell'inconscio in due dipinti di questo gruppo, entrambi, in realtà, imagisti e narrativi. Il primo rappresenta il dipinto di un albero, realizzato sopra un ritratto precedente, così da possedere la trasparenza di un'immagine-fantasma. È qualcosa di impercettibile, ma una volta individuata la sagoma della testa nascosta tra i rami dell'albero, si ha la sensazione che questa persona, o spettro, aleggi sulla scena. In basso, un gruppo di persone si ritrova per una festa all'aperto, di notte. I colori dell'albero hanno sfumature cangianti, psichedeliche, facendo così apparire sotto una luce diversa quella che sembrerebbe una scena naturalistica. Forse parlare di allucinazione è eccessivo. Magari quello spettro è solo un elemento casuale del dipinto di cui hai accettato semplicemente l'assenza/presenza. Che cosa succede in questa scena?

JdB: Spesso, quando comincio a lavorare a un dipinto, mi aiuta sapere che l'immagine iniziale può essere cambiata, variata o cancellata, diventando un semplice fondamento per qualcosa di completamente diverso. Questo mi permette di gettarmi a capofitto senza sentirmi schiacciato dall'angoscia per quanto è stato in precedenza "ritenuto degno" di essere dipinto o asserito. Questo è quello che è successo con *Waiting Tree* (Albero in attesa). Il mediocre dipinto originario rosa fucsia ispirato da un gruppo di giovani che suonavano durante una protesta del movimento Occupy è stato quasi completamente cancellato. L'unica traccia sopravvissuta del dipinto precedente è l'albero. Fondamentalmente, ho dipinto lo spazio intorno all'albero, nell'intento di cancellare la goffa scena figurativa dipinta in precedenza. Quindi, sì, in effetti credo che gran parte del mio lavoro proceda in maniera non pianificata o inconscia e può rivelarsi per me una sorpresa.

BN: E cos'hai scoperto dipingendo sopra questo dipinto?

JdB: Non posso dire di aver avuto un motivo preciso per giustapporre la testa a grandezza quasi naturale, ma appena visibile tra i rami e il gruppo di persone in basso, ma sono interessato ai meccanismi del subconscio e al modo in cui gli spettatori entrano in gioco con il loro bagaglio emotivo e psicologico per decodificare i simboli, i colori e le forme che presento. Per qualcuno, la scena rappresenta una festa. È quello che hai visto tu. Per qualcun altro è una specie di albero genealogico. Possono esserci tante interpretazioni quanti sono gli spettatori. Per me, questa scena rappresenta un luogo di transizione, un luogo di attesa, una specie di area di passaggio vagamente ispirata dai miei viaggi in America Centrale. A volte una "stazione" di autobus è semplicemente un posto dove la gente aspetta sotto un albero pluricentenario senza sapere esattamente quando arriverà il prossimo autobus.

BN: L'altro dipinto che mi sembra allo stesso tempo figurativo e soprannaturale è il mappamondo/faccia. C'è una specie di luna piena o uno stagno che riflette una faccia e, al suo interno, un gruppo di persone che forse sono trasportate da qualche parte. Si vedono alcune piccole barche simili a quelle della mappa/mappamondo. Stilisticamente mi fa pensare a Francesco Clemente, artista ben noto per le sue immagini che sembrano emerse da uno stato onirico.

JdB: Devo dire che tra i pittori degli anni '80 — Schnabel, Salle, Fischl, e Clemente — Clemente è l'unico che ha ancora una forte risonanza su di me. Perlomeno, certi suoi lavori di fine anni '70 — anni '80 avevano una certa spiritualità surreale che sconfinava nel misticismo.

Fischl era concentrato sulla provincia americana e Salle si dedicava a giustapposizioni pop estremamente fredde e distaccate. Clemente, invece, era alla ricerca di qualcosa di molto più personale. La sua era una specie di ricerca visionaria, nel tentativo di esplorare la sua psiche a partire da uno sguardo interiore. Oggi sembra che il lavoro di molti artisti sia lontanissimo da qualsiasi elemento espressivo, personale o spirituale. Gran parte della produzione artistica rinnega un simile approccio e gravita intorno a una ricerca iper-concettuale e politicizzata, oppure a un formalismo estremo, “pigramente minimalista”. Al contrario, tutto ciò che è apertamente surreale, subconscio o mistico è tacciato di autoindulgenza, egocentrismo o viene semplicemente considerato troppo “fricchettone” per il mondo dell’arte. Del resto, è un atteggiamento perfettamente logico data l’attuale situazione. Al giorno d’oggi la cultura, i media e la società non sono altro che un terreno di gioco spiritualmente inaridito! L’ironia del mondo dell’arte sta nel fatto che il principale presupposto di ciò che viene mostrato è l’aver una priorità sociale/politica, il lottare per una società più condivisa, giusta, egualitaria, senza che queste opere abbiano un’adeguata tenuta visiva. La predominanza del discorso teorico taglia fuori buona parte del grande pubblico e il mondo dell’arte finisce per ridursi a un circolo ristretto che pretende di essere la voce della democrazia.

BN: A mia volta avrei una rimostranza da fare, anche se forse non parliamo della stessa cosa. Al giorno d’oggi si produce e si mostra moltissima arte ma in realtà pochissima è soddisfacente dal punto di vista visivo. Mi viene sempre da chiedermi: “Che fine ha fatto l’estetica?” Gran parte della cosiddetta arte concettuale, di impronta fortemente sociopolitica e teorica, che abbiamo visto dagli anni ’90 in poi è fondamentalmente antipittorica. Tu invece credi sia nell’impegno sociale sia nella pittura, nella sua capacità di rapportarsi legittimamente a ciò che accade nel mondo. Come e dove ti collochi nel flusso attuale della produzione di immagini? Quali sono gli artisti che ammiri?

JdB: Tu ti domandi che fine ha fatto l’estetica. Io vorrei sapere: che ne è stato dell’espressione e della coscienza personale? Dove sono? Mi trovo in difficoltà davanti a un’arte ridotta a pura esperienza formale o eccessivamente teorico/concettuale. Ci sono moltissime opere post-concettuali, rielaborate in studio, talmente succubi del discorso sull’arte che non c’è via d’entrata, solo semantica e pseudo-filosofia interpretate dagli artisti. Abbiamo forse dimenticato che l’arte resta pur sempre un’esperienza visiva? Allo stesso tempo, deve esserci qualcosa in cui credere o per cui lottare. Non possiamo limitarci all’esperienza visiva. Quando studiavo all’Hunter College di New York, nel 2001, subito dopo l’11 settembre, il mio lavoro aveva decisamente una valenza politica, una rabbia repressa per lo stato delle cose: la brutalità della politica estera americana e la disfatta in Iraq. Non ero certo un rivoluzionario radicale inneggiante agli scritti del Che o un contestatore degli incontri del G8. Ero solo profondamente cosciente e sensibile nei confronti di quello che stava succedendo. Era inevitabile che il mio lavoro ne risentisse. In molti degli artisti che mi piacciono e ammiro — Raymond Pettibon, Franz West, Huma Bhabha, Thomas Hirschhorn, Gelitin — c’è un’energia quasi convulsa, una specie di bisogno di espulsione fisica e la lotta e il coinvolgimento sono palpabili, così come l’ostinazione e l’assurdità di questi universi paralleli. Soprattutto, si avverte la provocazione, la spinta, l’incitamento e la sollecitazione. Io reagisco a tutto questo, credo che la coscienza umana ne abbia bisogno... ed è quello di cui noi abbiamo bisogno oggi.

BN: Essendo in un certo senso sia europeo che americano, hai una doppia identità. È un modo interessante di vivere il conflitto culturale, dato che sei nato a Parigi e sei cresciuto nella California del sud, ma vivi e lavori a New York. Come ha influito questa triangolazione di punti di vista nei tuoi dipinti?

JdB: È curioso che questo sia diventato parte del mio “branding” o della mia identità nel mondo dell’arte. Ma è una parte vitale della mia formazione artistica e socio-culturale. Ho avuto un’infanzia molto girovaga, eravamo sempre in viaggio e non restavamo più di uno o due anni nello stesso posto. A otto-nove anni avevo vissuto a Zurigo, Ibiza, Parigi e alla fine a Los Angeles. Quando i miei si stabilirono là nel 1980 non fu facile per me la transizione dall’Europa all’ambiente della provincia americana in cui all’epoca imperavano le immagini di Rambo e Reagan. A scuola mi davano del “comunista” perché portavo sandali e pantaloncini di velluto mentre gli altri ragazzi indossavano Vans, calzini tubolari e magliette degli Iron Maiden. Sono passato dai ben educati parchi parigini al lungomare di Venice Beach dove nello stesso posto convivevano surfisti, hippies, alternativi, gangsters e skaters.

BN: Seguo il tuo lavoro da dieci anni ormai. Guardando in retrospettiva ad alcuni dei temi da te trattati e alla luce di quanto hai appena detto, mi pare evidente che il tuo sguardo sul mondo si pone in questi termini: essere in contatto o meno con la natura, essere liberi o in libertà vigilata, il bisogno da parte delle persone di sfuggire alle coercizioni sociali e ristabilire i rapporti che ci uniscono gli uni agli altri. La tipologia di persone che hai citato – surfisti, hippies, alternativi, gangsters e skaters – è costituita da individui che stanno dentro e fuori la società. A questo gruppo potremmo aggiungere gli artisti, come osservatori del mondo da una certa distanza, senza parteciparvi, dando un’immagine di quello che vedono e scegliendo come potrebbe essere rappresentato. Hai citato Rambo e Reagan, eppure non li hai mai dipinti. Hai scelto invece un eroe che è un anti-eroe, condiviso da europei e americani, Clint Eastwood del film di Sergio Leone *Il buono, il brutto e il cattivo*. Questo mi porta all’ultimo dipinto presente in mostra del quale non abbiamo ancora parlato: il ritratto del soldato. Com’è nato?

JdB: L’ispirazione per il ritratto del “soldato psichedelico” mi è venuta liberamente da una ricerca su Google sulla “mimetizzazione militare”. Lavoro raramente a partire da fotografie o immagini reali, ma ogni tanto pesco su Internet in cerca di riferimenti visivi. È quello che ho fatto nel 2007, quando ho realizzato il dipinto, *Holy Arab*, in cui il copricapo di un arabo si fonde nel paesaggio tramite chiazze di colore invece che per mezzo di una mimetizzazione. Sia la faccia che il paesaggio appaiono come visti da un aeroplano. L’ironia della mimetizzazione è che nessuna uniforme permette di mimetizzarsi completamente. Come si fa a vincere una guerra quando il nemico non ha un’identità riconoscibile al di là degli stereotipi e dei cliché dell’“arabo” o dell’altro?

BN: Questa specie di veduta aerea fotografica, che è l’astrazione nel dipinto, rimanda anche all’astrazione della guerra moderna, spesso combattuta dall’alto, con aeroplani e droni, rendendo il nemico essenzialmente anonimo, senza volto.

JdB: Infatti. Il soldato psichedelico diventa una metafora dell’assurdità della guerra in generale e della mimetizzazione in particolare. Invece di fondersi con il paesaggio, i militari divengono obiettivi da colpire, a dimostrazione del fatto che l’alta tecnologia, le ingenti spese militari e la grandiosità dei dispiegamenti non bastano a vincere una guerra. Così ho trasformato il soldato in questo fluorescente soldato psichedelico in segno di protesta per la futilità della guerra. E dato che abbiamo parlato di conscio e inconscio, a livello di subconscio direi che potrebbe essere una specie di autoritratto. Alcuni infatti mi hanno fatto notare quanto il ritratto del soldato mi somigli. A dire il vero, i miei ultimi autoritratti risalgono ai primi anni di college ma forse tutti i miei dipinti sono autoritratti, e sto ancora cercando di capire se è così per questo quadro.

collezione maramotti

BN: È interessante che tu ammetta l'ipotesi che questo quadro possa essere in qualche modo un tuo ritratto, perché pur non vedendoci nessuna reale somiglianza con te, in realtà è quello che ho pensato anch'io. Il dipinto di Clint Eastwood ti somiglia di più, intendo fisicamente: alto e magro, con il viso scavato e anche il poncho da hippy. Mentre questo ritratto psichedelico ricorda soprattutto il ritratto del soldato che Wayne Gonzales fece alcuni anni fa, inserendo il suo ritratto da giovane su una foto di Lee Harvey Oswald quando era nei Marines. Un'identificazione davvero profonda da parte sua!

JdB: È curioso che tu citi il quadro di Wayne, perché quando lavoravo per una ditta che si occupava del trasporto di opere d'arte mi è capitato di imballare e trasportare proprio quell'opera. È un quadro che amo molto, ma non ci ho pensato coscientemente. In effetti vedo la connessione, ma l'approccio di Wayne alla pittura è basato più sull'idea o sulla ricerca, è un approccio più freddo, più distante psicologicamente, anche se non meno potente e di grande impatto visivo.

BN: Fa uno strano effetto vedere il soldato psichedelico accanto alla faccia lunare e all'albero e scoprire quanto hanno in comune, in quanto variazioni della pratica di mimetizzazione. È come se prendessi un motivo inteso a celare qualcosa e te ne servissi per rivelare, complicare e commentare l'immagine. Questo vale anche per la mappa. Tutte queste immagini sembrano scaturire dall'esplosione dopo che la polvere si è depositata. Si può immaginare un dipinto posato sopra l'altro, trasparenze che sono parti di un grande puzzle verticale.

JdB: Mi piace l'idea di una trasparenza composita nel mio lavoro, e anche quella della storia stratificata. Mi fa piacere che tu veda queste analogie visive, perché ho sempre paura che la combinazione di immagini disparate rischi di farle sembrare schizofreniche. Per me è evidente l'esistenza di elementi comuni che le legano tra loro, ma non so se anche gli altri vedano queste connessioni. Lavorando ai cinque dipinti insieme volevo che ci fosse almeno un legame formale. Anche se a volte può succedere che mi venga in mente un'idea o un titolo per un quadro prima ancora di mettermi al lavoro in studio, per lo più l'immagine si sviluppa durante il processo. Mi piace che questi dipinti orbitino uno intorno all'altro e che, seppure legati in questa specie di relazione simbiotica, continuino a mantenere ciascuno la propria indipendenza. Ogni dipinto diviene parte di un'immagine più grande.

BN: I cinque dipinti di questa mostra possono quasi essere visti come differenti versioni di una singola immagine, o fotogrammi di un film, e l'idea della trasparenza è una metafora che descrive il modo in cui un'immagine vive "dentro" a un'altra e fa progredire la storia.