ALEX KATZ: FREEHAND

MERLIN JAMES

Es mag merkwürdig erscheinen, dass man als Schwerpunkt einer Alex Katz gewidmeten Ausstellung – vor allem einer, die für die Mehrzahl des österreichischen Publikums die erste umfassende Einführung in sein Werk darstellt – seine Entwurfszeichnungen bzw. »Kartons« gewählt hat. Diese großformatigen Umrisszeichnungen, ausgeführt auf braunem Packpapier, die Bögen oft nachlässig aneinander gefügt oder grob zurechtgeschnitten, dienen dem Künstler als Schablonen, mit Hilfe derer er ein Bild, bevor er mit dem Malen beginnt, in voller Größe auf die Leinwand überträgt. Keinesfalls sind sie im Hinblick darauf entstanden, einmal ausgestellt zu werden. Sobald sie ihre unmittelbare Funktion erfüllt hatten, sind sie, zusammengefaltet oder aufgerollt, manchmal für lange Zeit in der Schublade gelandet.

Nach und nach haben diese Zeichnungen jedoch die Aufmerksamkeit von Besuchern erregt, die den Künstler in seinem Atelier aufsuchten. Plötzlich waren sie in Galerien zu sehen. Zweifellos haftet ihnen eine eigenartige, augenfällige Schönheit an. Sie sind von einer gespenstischen Aura verschwommener, sich um die Darstellung legender Lichteffekte umgeben. Diese sind das Ergebnis eines Arbeitsprozesses, bei dem der Künstler Farbpigmente durch perforierte Umrisslinien auf die Leinwand aufbringt. Die Kartons sprechen uns ob ihrer ungewollten Ausstrahlung an, die von ihrem Zweck als Arbeitsmittel herrührt, dessen natürlicher und unaufdringlicher Eleganz man sich plötzlich bewusst wird. In diesem Sinn ist ihre ästhetische Anziehungskraft vergleichbar mit der Blaupause eines Architekten oder dem Schnittmuster eines Schneiders, der technischen Zeichnung eines Ingenieurs, ja selbst dem Palimpset eines Autorenmanuskripts oder einer korrigierten Druckfahne. Diese Arbeiten in der Albertina, die eine Vielzahl von Altmeisterzeichnungen beherbergt, zu zeigen, ist naheliegend. Katz ist einer der wenigen zeitgenössischen Maler, die sich noch einer

IT MAY APPEAR CURIOUS that an Alex Katz exhibition – especially one that will be a first full introduction of his work for many Austrian viewers – should focus on his 'cartoon' drawings. These large-scale outline drawings function for the artist very practically and pragmatically as templates for transferring an image, full-size, onto the canvas prior to painting. On sheets of brown wrapping paper or buff lining paper, often cursorily patched together or roughly cut to size, they were not originally made with any view to being exhibited. They have sometimes languished a long time, folded or rolled up, once their immediate usefulness has passed.

Gradually, however, these drawings have caught the attention of visitors to Katz's studio, and have begun to be shown in galleries. Certainly they can have a strange and striking beauty. A ghostly aura hovers over them, generated by a blurred halation around the image – the product of the artist having 'pounced' pigment through perforated lines onto the canvas. In the cartoons we can enjoy the natural charisma of a utilitarian product being suddenly recognised as possessing an unconscious grace and unpretentious elegance. In this sense their aesthetic appeal is like that of architects' blueprints, taylors' dressmaking patterns, engineers' technical drawings, even the palimpsest of an author's corrected manuscript draft or marked-up printers' proofs. It is particularly fitting, too, to see these works at the Albertina a repository of so many great Old Master drawings.

Katz is one of the few contemporary painters still to employ an essentially Renaissance procedure. He creates ink drawings outlining his pictorial idea, then quite finished pencil studies of the whole composition or its individual elements. He makes oil sketches to fix colour and tone values. Next he enlarges and finalises the conception onto a cartoon drawing (note the 'squaring up' on certain examples here), then pricks the paper with a serrated wheel along the main lines. He pounds powder

Miss Todd, 1980, Cat. no. 4, Detail

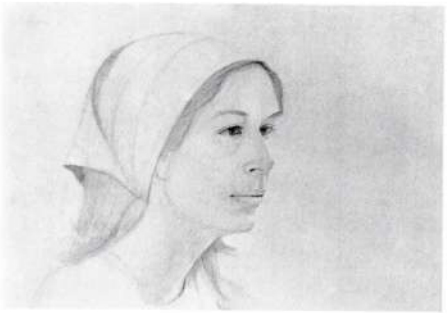
Arbeitsweise bedienen, die im Grunde auf die Renaissance zurückgeht. Seine erste Bildidee umreißt er in Form von Federzeichnungen; danach entstehen sorgfältig ausgeführte Bleistiftzeichnungen der Gesamtkomposition oder einzelner Elemente. Ölskizzen werden angefertigt, um Farbigkeit und Valeurs zu bestimmen. In einem nächsten Schritt vergrößert Katz den fertigen Entwurf und überträgt ihn auf den Karton – man beachte die auf einzelnen Blättern erkennbare Quadrierung – und zeichnet das Papier entlang der Hauptumrisse mit einem gezähnten Rädchen ab. Durch die dadurch entstandene Perforation wird pulverisiertes Pigment auf die Leinwand aufgebracht und schließlich das Gemälde in Öl ausgeführt. Derartige Arbeitsmethoden sind jenen Eugène Delacroix' oder Jacques Louis Davids, Nicolas Poussins oder Jacobo Pontormos durchaus vergleichbar. (Der Begriff »Karton« leitet sich vom Italienischen »*cartone*« ab und bezieht sich auf das feste Papier, das oft für derartige Zwecke verwendet wurde.)
Jedes Produkt von der Hand eines Malers wahllos zum Ausstellungsobjekt zu erklären, birgt natürlich Gefahren in sich.

pigment through onto the canvas and finally executes the picture in oil. Such methods are not far from those of Eugène Delacroix or Jacques-Louis David, Nicolas Poussin or Jacobo Pontormo. (The term 'cartoon' derives from the Italian '*cartone*' – cardboard – referring to the stiff paper often used for the purpose.)
There can of course be dangers in elevating, indiscriminately, every product of a painter's hand to the status of an exhibition object. The popular perception of many an artist has been diffused by the fetishising of each tiny sketchbook scrap, every cursory jotting. Looking at Katz's cartoons we need to be wary of projecting mystificatory value onto them – their hazy sfumato, their apparently nonchalant lack of finish, their ghostly, monochromatic 'shadowing' of the artist's usually vivid world. But properly appreciated, for their real drawing virtues and the insights they allow into the painter's practice, they offer a very pertinent way into Katz's work.
Indeed, the present moment is one in which such an oblique approach may be especially useful. The artist's reputation and influence have never been higher. After a very slow, steady build through the 1960s and '70s in America, and a gradual introduction into Europe through the 1980s, Katz now stands as possibly the most influential figure behind a huge international revival of figurative painting among young artists. Having been a key figure in the 1980s 'transavantgarde' period, for such painters as David Salle, Julian Schnabel, Francesco Clemente, Enzo Cucci and Eric Fischl, he is now an example to a generation (or two) of younger artists that would include Peter Doig, Laura Owens, John Currin, Anton Henning, Karen Kilimnik and a host of others. Generationally he stands between Philip Guston and Martin Kippenberger as one of the godfathers of the new painting, and among living artists he has probably overtaken Gerhard Richter as a presiding spirit in the painting departments of art schools. (For many artists in other media, too – conceptual photographers especially – he is a vital presence.) In general he remains a living, contemporary force, where his once more celebrated contemporaries, from Jasper Johns or Elsworth Kelly to Frank Stella, Cy Twombly or Tom Wesselmann, are seen as essentially historical figures. Indicative of Katz's current perceived status was his inclusion in the exhibition '*Cher Peintre...*' at Paris, Frankfurt and Vienna in 2002-3, in a lineage that began with Francis Picabia and passed through Katz,

Die allgemeine Wahrnehmung von so manchem künstlerischem Oeuvre wurde dadurch verunklärt, dass jedes Fetzchen aus einem Skizzenbuch, jede flüchtige Skizze zum Fetisch erhoben wurde. Betrachten wir die Kartons von Alex Katz, sollten wir uns davor hüten, sie aufgrund ihres diesigen Sfumatos, ihrer scheinbar beabsichtigten Nachlässigkeit in der Ausführung und der geisterhaften, monochromen »Schattenhaftigkeit« im Gegensatz zu der ansonsten höchst lebendigen Welt des Künstlers zu mystifizieren. Doch geschätzt als das, was sie sind, als Zeichnungen, die uns Einblicke in die Arbeitsweise des Künstlers ermöglichen und uns sein Werk erschließen, sind sie von großem Nutzen.

Tatsächlich mag gerade jetzt der Augenblick besonders günstig sein, sich dem Werk von Alex Katz von einer ungewohnten Seite zu nähern. Sein Ruhm ist auf dem Höhepunkt angelangt, sein Einfluss war niemals größer. Nach einem langsamen, aber stetigen Aufstieg in Amerika in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts und seinem allmählichen Bekanntwerden in Europa in den Achtzigern, ist Katz heute womöglich die einflussreichste Künstlerpersönlichkeit hinter der weltweiten Wiederentdeckung der figurativen Malerei durch junge Künstler. Schon für Künstler wie David Salle, Julian Schnabel, Francesco Clemente, Enzo Cucci und Eric Fischl war er während der »Transavantgarde« der achtziger Jahre eine Schlüsselfigur; heute ist er Vorbild für jüngere Künstlergenerationen: Peter Doig, Laura Owens, John Currin, Anton Henning, Karen Kilimnik und eine Menge anderer. Generationsmäßig steht er als einer der Paten der neuen Malerei zwischen Philip Guston und Martin Kippenberger, und unter den lebenden Künstlern hat er Gerhard Richter als vorherrschenden Geist in den Malklassen der Kunstakademien womöglich bereits abgelöst. (Auch für viele Künstler, die mit anderen Medien arbeiten, vor allem im Bereich der Konzeptfotografie, gilt er als starke Leitfigur.) Ganz allgemein bleibt er eine lebendige, kontemporäre Kraft, während seine einst berühmteren Zeitgenossen – von Jasper Johns oder Ellsworth Kelly bis Frank Stella, Cy Twombly oder Tom Wesselmann – im Grunde bereits Geschichte sind. Bezeichnend für die Bedeutung, die Katz heute zukommt, war seine Teilnahme an der Ausstellung »Lieber Maler, male mir...« in Paris, Frankfurt und Wien in den Jahren 2002/03. Der Bogen der Schau spannte sich von Francis Picabia über Katz zu Martin Kippenberger, Luc Tuymans, Kai Althoff und Elizabeth Peyton.

The Light, 1975
Ink on Paper



2:30, I, 1973
Pencil on Paper

7.30 PM #4, 2001, Oil on board

Die momentane Schlüsselrolle des Künstlers, die er nicht bewusst angestrebt hat und die das Ergebnis einer natürlichen Beharrlichkeit, gepaart mit einem leidenschaftlichen Interesse an neuen künstlerischen Entwicklungen ist, hat sich nur sehr langsam eingestellt. Anfangs gab es Zeiten, wo sein Werk doch eher vernachlässigt und in Europa sicherlich zu wenig gezeigt wurde. Jetzt, wo er 77 Jahre alt ist, kann man ihn wohl kaum anklagen, einen raschen Ruhm erworben zu haben.

Und doch bringen weite Verbreitung und Anerkennung Risiken mit sich. Bestimmte oberflächliche Merkmale von Katz' Malerei wie Zweidimensionalität, schematische Farbgebung, eigentümlich anmutende Vereinfachung, scheinbare Distanziertheit und Darstellung der modernen kapitalistischen Freizeitgesellschaft hat man, vereinfacht gesagt, gerne als Zeichen jenes dystopischen, fehlgeleiteten, abgestumpften und ruhig gestellten (oder gar »gehirnamputierten«) Bewusstseins interpretiert, welches der heutigen jungen Malerei tatsächlich oft innewohnt.

Amateurhaftem und Armseligem (sei es die Aneignung von Trödlerware oder das pubertäre Kopieren von Plattenhüllen), kalt Mechanischem und schamlos Fotografischem, dem Nachbilden von Werbegrafik und dem Zitieren populärer Bildwelten aus Pornomagazinen, Klatschzeitschriften, Kassenschlagern und japanischer Trickfilmanimation – allen diesen zeitgeistigen bildnerischen Ausdrucksformen hat man nachgesagt, Katz hätte sie bereits vorweggenommen. In mancher Hinsicht mag das auch stimmen. Und auch wenn nicht, die kreative Fehldeutung künstlerischer Vorbilder ist immer schon das Vorrecht neuer Künstlergenerationen gewesen. Insgesamt jedoch verunklärt sich das Wesen von Katz' komplexer Vision eher, als dass es sich erhellt, wenn seine jungen Schützlinge und Nachfolger seine Kunst durch ihre facettenreiche Brille betrachten.

Dass dem so ist, und dass seine Malerei noch viele weitere Dimensionen enthält, wird deutlich, wenn wir nicht direkt auf sein Werk zugehen, uns nicht vom momentanen Eindruck jener emblematischen Figurenmalerei leiten lassen, die zur Zeit seinen »Wiedererkennungswert« ausmacht, sondern über die Kartons, die Zeugnis von der aufwändigen Konstruktion seiner Bilder ablegen. Beginnt man bei den Kartons, erschließt sich einem der höchst bewusst gesteuerte, differenzierte Schaffensprozess, der überraschend traditionell und zugleich ganz und gar individuell ist.

Martin Kippenberger, Luc Tuymans, Kai Althoff and Elizabeth Peyton. Katz's current key position – not consciously sought, but the result of his natural tenacity combined with a passionate interest in new developments in art – has been very slowly won. Early on there were long periods when his work was relatively neglected, and certainly too little shown in Europe. At seventy-seven one can hardly accuse him of courting quick celebrity.

Yet there are perils that come with wide exposure and acclaim. Put very simply, there has been a tendency to read certain surface characteristics of Katz's painting – its flatness, its schematised colour, its sometimes awkward simplifications, its apparent detachment, its renditions of contemporary capitalist life and leisure – as signifying the kind of dystopic, dysfunctional, dumbed-down, tranquillised (even lobotomised) consciousness that is indeed implicit in much young painting today. The amateurish and the abject (from thrift-store appropriation to adolescent album-cover copying); the coldly mechanical; the shamelessly photo-derived; the emulation of advertising graphics; the quotation of popular imagery from porn mags to celebrity photo shoots to feature film stills to manga frames – all these current tropes have been seen to be presaged in Katz. Possibly, in some form, some of them are. Even if they are not, the creative misreading of artistic forebears has always been the prerogative of each generation of new artists. But overall, the true nature of Katz's complex vision is obscured rather than illuminated when refracted through the prism of his young protégés and progeny.

That this is so, and that there are many other dimensions in his paintings, begins to be clear when we come to his work not directly, through the instant hit of the emblematic figure paintings that ensure his current 'brand recognition', but via the cartoons that testify to the elaborate, involved construction of his images. To begin with the cartoons is to recognise the hyperconscious, sophisticated process of his creativity. It is a process at once startlingly traditional and deeply personal.

IN MANY WAYS Katz's methods, as already suggested, are conventional and time-honoured. Attending a 'trade' high school in the mid 1940s he spent two years making chiaroscuro drawings from Antique and life casts and from the life model. Later, at Cooper Union School of Art in New York, the ethos was more

In vielerlei Hinsicht ist die Methodik von Alex Katz, wie schon angesprochen, konventionell und geschichtsträchtig. Mitte der vierziger Jahre verbrachte er als Schüler einer berufsbildenden High School zwei Jahre damit, nach antiken Vorbildern, Gipsabgüssen und nach dem lebenden Modell Helldunkel-Zeichnungen anzufertigen. Später, auf der Cooper Union School of Art in New York, war die Lehre verstärkt von der Moderne geprägt, doch auch hier zeichnete er beständig nach dem Modell und der Natur. Der Unterricht im typografischen Zeichnen zählte für ihn zu den spannendsten Fächern überhaupt. Nach Beendigung seiner Ausbildung arbeitete er für Wandmaler, wo er mit *Trompe-l'oeil*-Effekten, Vergrößerungstechniken und dem Übertragen eines Entwurfs durch Durchpausen mittels Farbpigmenten vertraut gemacht wurde. Auch wenn sich seine Gemälde gelegentlich durch verschrobene Formen, merkwürdig starre Figuren und abrupte und sonderbare Übergänge auszeichnen, kann es keinen Zweifel daran geben, dass das Zeichnen das Herzstück seiner Arbeit bildet. Das Erfassen von Form und Struktur durch die Anpassung und letztgültige Festlegung von Umriss, Schatten, Profil, Proportion, Kürzelhaftigkeit und selbst Übertreibung steht auch den Gemälden »tief ins Gesicht geschrieben«. In den ausgeführten Werken gehen das Malerische und die Zeichnung, *colore* und *disegno*, eine vollkommene Verbindung ein. Unter den zeitgenössischen Malern lässt sich nur schwer ein Künstler finden, in dessen Werk der traditionelle Wert der Zeichnung gewahrt wird, ohne dass er besonders zur Schau gestellt wird, und ohne jeden Anstrich von Akademismus.

Es gab natürlich gute Gründe dafür, warum die Moderne das an den Akademien gelehrte Zeichnen im Großen und Ganzen ablehnte. Im 19. Jahrhundert war der Unterricht, der darin bestand, sich durch Routine handwerkliche Fertigkeiten und ästhetische Grundlagen anzueignen, die angeblich aus der Zeit der Renaissance oder der Antike stammten, schal geworden. Die Auffassung, ein Gemälde würde eine narrative, ästhetische oder moralische Botschaft vermitteln, und die Technik des Künstlers würde Aussage und Wert von der Konzeption (einer idealen Schöpfungsvorstellung) ins ausgeführte Werk übertragen helfen, war in Ungnade gefallen. Die Authentizität ging im Arbeitsprozess Schritt für Schritt verloren: Dem akademischen Zeichner gelang es nicht, die Inspiration, die man sich von den nach antikem Vorbild

Cast of a Girl, 1944, Pencil

influenced by Modernism, but he sketched from life and nature continually, and the classes he took in typographic draughtsmanship were among the most exciting to him. On graduating, he worked for mural painters, learning *trompe-l'oeil* effects, enlargement techniques and the 'pouncing' method of transferring a design. For all that the forms in his paintings can be quirky, his figures curiously stiff, conjunctions abrupt and awkward, there is no question that drawing is at the heart of his work. The comprehension of form and structure through the adjustment and final ascertainment of contour, shading, profile, proportion, abbreviation and even exaggeration, is written into the deep

posierenden Modellen erhoffte, einzufangen. Die mühsame Anlage einer harmonischen Komposition ließ eine überzeugende Einbeziehung von Figuren und sonstigem Beiwerk vermissen. Eine perfektionistische Maltechnik erstickte im ausgeführten Werk jeden Hauch von Lebendigkeit. Die Moderne regte zum direkten Malen (oder Formen) an, wobei die Bildlösung sich organisch im Schaffensprozess ergab und nicht in ein vorgefasstes Korsett gezwängt wurde. Die Moderne lehnte naturgemäß nicht nur den narrativen Inhalt, sondern die Abbildungsfunktion der Kunst an und für sich ab und unterstrich ihren autonomen formalen Wert als visuell wahrgenommenes Objekt.

Künstlerisch entwickelte sich der junge Alex Katz im Schatten des abstrakten Expressionismus, eines Stils, der die logische Summe der genannten Bestrebungen der Moderne zu bilden schien. Obwohl Schulen und Kunstakademien immer noch eine traditionelle Ausbildung anboten, wandten sich junge Absolventen, die mit der Zeit gehen wollten, von dieser Art des Unterrichts bald ab. Sie eigneten sich eine informelle, improvisierte und abstrakte Malweise an und folgten damit Jackson Pollock, Clifford Still, Mark Rothko und anderen Heroen der New Yorker Schule. Katz selbst legte einige seiner frühen Landschaftszeichnungen und -gemälde im gestischen Bereich an (und hat sich dieser quasi abstrakten Form in Gemälden wie *Forsythia*, [Kat. Nr. 20], immer wieder genähert). Nach Beendigung seiner Ausbildung schloss er sich der Gruppe der Tenth Street in Manhattan an; viele Künstler, die ihr angehörten, waren Vertreter der gestischen Abstraktion. Spätestens Mitte der fünfziger Jahre gelangte Katz an einen Punkt, wo er erkannte, dass auch der abstrakte Expressionismus langsam akademisch wurde. Dessen vom Nachkriegsexistentialismus geprägtes Ethos wurde ebenso abgedroschen wie die Ideal- und Wertvorstellungen, die der klassizistischen Salonmalerei des 19. Jahrhunderts zugrunde lagen. Paradoxerweise wurden gerade die traditionellen Mal- und Zeichentechniken, die er in der High School, an der Cooper Union und bei seinem Job als Wandmaler gelernt hatte, die Werkzeuge, mit denen er sich entschieden gegen die künstlerischen Dogmen seiner Zeit wandte. Gegen den Strom schwimmend, nahm er ein ganzes Spektrum konventioneller Bildthemen in Angriff – Landschaften, Interieurs, Portraits und Blumen. Er modulierte sein Werk unter Bezugnahme auf Chaim Soutine, Edvard Munch, Henri Rousseau, Matisse und andere Meister der Moderne und

structure of the paintings themselves. In the final works there is a full integration of the painterly and the draughtsmanlike, of '*colore*' and '*disegno*'. It is hard to think of other contemporary artists in whose work traditional drawing virtues are so fully assimilated without being excessively paraded and without any suggestion of academicism.

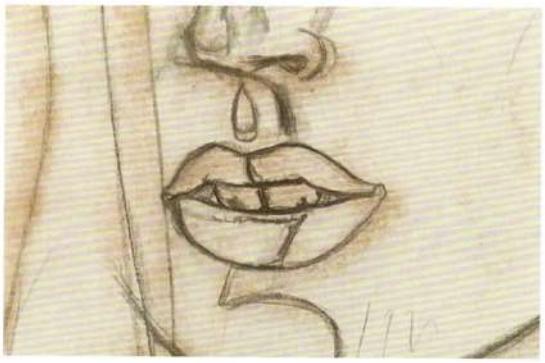
There were good reasons, of course, why Modernism largely rejected the drawing methods of the academies. By the nineteenth century the teaching by rote of conventional hand skills and aesthetic principles, supposedly derived from the Renaissance and Antiquity, had become stale. The notion of a painting as a device to deliver a narrative, aesthetic and moral message, and of art techniques as mechanisms to transfer meaning and value from conception (some originating ideal) through to execution, was discredited. Authenticity was progressively lost at each stage of the process: the academic drawing failed to capture the hoped-for inspiration of the classically posed models; the laborious design of the harmonious composition failed to integrate the figures and their accessories convincingly; the super-slick painting technique stifled any vitality in the final execution. Modernism reasserted drawing as an expressive medium for its own sake, not as preparatory to 'finished' painting. Modernism encouraged direct painting (and sculpting) organically resolved through the making, not constrained by preconception. And Modernism often, of

Trees, c. 1951-53, Ink

spielte dabei auch auf eine ganze Reihe früherer Stilrichtungen an, angefangen vom Postimpressionismus, Impressionismus und Realismus bis hin zur Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, zur holländischen Genrekunst des 17. Jahrhunderts, zur Figurenkomposition der Hochrenaissance und zur frühen italienischen Freskomalerei.

Und er hatte Mitstreiter: Der ältere Maler (und Kritiker) Fairfield Porter, bekannter Fürsprecher der figurativen Kunst als Gegenpol zu den streng abstrakten Dogmen eines Clement Greenberg, fühlte sich durch den Katz'schen Standpunkt bestärkt. Er unterstützte ihn (und Künstlerpersönlichkeiten wie Jane Freilicher und Edwin Dickinson, die sich ebenfalls der konkreten Malerei verschrieben hatten) mit der gleichen Ernsthaftigkeit, mit der er die Abstraktionen eines Ad Reinhardt oder Cy Twombly besprach. Auch der Dichter und Kurator des Museum of Modern Art Frank O'Hara war eine Stimme, die keinen Widerspruch darin sah, neben Pollock oder Robert Motherwell auch figurative Künstler und Zeichner wie Katz oder Larry Rivers hochzuhalten. Anderen Einzelkämpfern, denen traditionelle Fertigkeiten im Zeichnen und in der Bildkomposition am Herzen lagen, etwa Richard Lindner, Philip Pearlstein und einigen der Fotorealisten, gelang es damals, sich eigene Nischen zu schaffen. Dennoch pflügte Katz auf eher unbeackertem Boden.

Natürlich ließ zu jener Zeit die Pop-Art, die eine der Romantik des abstrakten Expressionismus entgegengesetzte Philosophie vertrat, auch bestimmte figurative Formen wieder aufleben. Man hat Katz gelegentlich (und nicht wirklich überzeugend) in eine Schublade mit der Pop-Art gesteckt, obwohl seine Haltung gegenüber Abbildung und Darstellung eigentlich eine völlig andere ist. Obgleich diese Bewegung grafische Techniken oft in den Vordergrund stellte – siehe Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Rauschenberg oder Jim Dine –, kamen dabei meist Schablonen, Fotosiebdruck und Collage zum Einsatz, bzw. bediente man sich der aus dem Zusammenhang gelösten Transkription bereits existenter Quellen (für die oft das Vokabular der Medien- und Populärkultur herhalten musste). Derartige Strategien lancierten die Begeisterung der Postmoderne für Interpolation, hohle Form, »bereits Gesehenes« und die Entlarvung von Begriffen wie Originalität und Authentizität. (In gleicher Weise tun dies heutige Künstler durch ihre Beschäftigung mit dem Akademismus). Trotz seines großen Interesses an Duplikation, Spiegelung und Serie ist



Kate, Cat. no. 44, Detail

course, rejected not only narrative content but representation altogether, asserting the autonomous formal value of the visual object.

Alex Katz matured as a young artist in the shadow of Abstract Expressionism – a style that seemed the logical summation of all the above Modernist urges. While high schools and art schools still offered some traditional training, young graduates, eager to be up-to-date, began quickly to reject their lessons and adopt informal, improvisational abstraction following Jackson Pollock, Clifford Still, Mark Rothko and the other New York School heroes. Katz himself pushed some of his early landscape drawings and paintings towards overall, gestural fields (and he has often revisited the near-abstract format in paintings such as *Forsythia*, (Cat. no. 20). On graduating he fraternised with the Tenth Street 'set' of artists in Manhattan, many of them gestural abstractionists. But at some level it was evident to him, at least by the mid 1950s, that Abstract Expressionism was itself turning academic. Its ethos of post-war existentialism was becoming as hackneyed as the idealist moralism that once underlay nineteenth-century neo-classical Salon painting. Paradoxically, the traditional drawing and painting skills he had learned at high school, at Cooper Union and as a jobbing muralist became the tools of his own determined rejection of the artistic dogmas of his day. Swimming against the tide, he embarked on a gamut of conventional subjects – landscapes, interiors, portraits and flower paintings. His work was

die Welt von Alex Katz eine ganz andere. Seine Kartons sind keinesfalls den Siebdrucken eines Warhol, den Schablonen eines Johns oder den Pixelraster-Vorlagen eines Chuck Close gleichzusetzen. Noch sind sie den kürzelhaften Darstellungen von Alltagsobjekten verwandt, die etwa Claes Oldenburg in riesigen Formaten duplizieren ließ, oder den Spezifikationsblättern Donald Judds, nach denen seine minimalistischen Skulpturen angefertigt wurden. Die Kartons sind eigentlich keine Schablonen oder Matrizen, sondern für eigene Zwecke bestimmte Hilfsmittel, die als vorläufige Richtschnur dienen. Und wie seine Bleistiftzeichnungen und Ölskizzen sind sie analog, nicht digital, mimetisch, nicht indexhaft. Alles an Katz' Kunst ist freihändig gezeichnet. Gelegentlich mag er auf mit der Kamera gemachte Schnappschüsse zurückgreifen, um seiner Erinnerung auf die Sprünge zu helfen, aber auch diese gehen immer vollkommen ins Medium der Zeichnung über, ohne je gepaust oder projiziert zu werden. Zeichnen ist für ihn ein Anpassen der Form, ein Austarieren der Komposition, das Festlegen des richtigen Maßstabs, die Aneignung von Stimmung, Assoziationen und Psychologie eines Bildes, von dessen visuellem Tempo und innerem Wesen. Er ertastet sich den Weg zu einer empathischen (wenn auch manchmal unbequemen) Beziehung zu seinem Thema, zu einer organischen (wenn auch manchmal scharflinigen) Lösung und Kohärenz innerhalb des Kunstobjekts.

Vertreter der Pop-Art und die ihnen nachfolgenden Künstler der Postmoderne stünden solch altmodischen Aspirationen wahrscheinlich skeptisch gegenüber. Der große Vorzug von Katz liegt darin, dass er diese Tugenden ausbaufähig und lebendig gemacht hat und dabei jedem Anflug von Biederkeit oder Rückschrittlichkeit ausgewichen ist. Das gelingt ihm zum Teil auch durch jenen trotzigen Widerstand, mit dem er sein Programm von Beginn an verfolgt hat. Sein ambitioniertes Spektrum konnte sich mit dem des abstrakten Expressionismus, der Farbflächenmalerei und des Minimalsimus messen. Auch sein innerster Antrieb, ein aggressives Bild zu schaffen, in gleichem Maße etwas aus der Leinwand herauszumeißeln und sich in sie zu vertiefen, war ebenfalls entscheidend. Und während er auf der Zeichnung immer wieder korrigiert, entscheidet er sich oft dafür, die kürzelhafte Sprache seiner Ölskizzen mit großer »Kaltblütigkeit« zu übertragen, sodass scheinbare Ungereimtheiten in der Form oder Verzerrungen in Anatomie und Physiognomie ganz bewusst in das ausgeführte

inflected by reference to Chaim Soutine, Edvard Munch, Henri Rousseau, Matisse and other modern masters, and alluded to a complex range of earlier painting, from Post-Impressionism, Impressionism and realism back to eighteenth-century portraiture, seventeenth-century Dutch genre pictures, High Renaissance figure composition and early Italian frescoes.

He had a few fellow travellers. The older painter (and critic) Fairfield Porter, well known as an advocate of figuration as an alternative to the high abstract dogmas of Clement Greenberg, was inspired by Katz's stand. He supported him (and other resolutely representational figures such as Jane Freilicher and Edwin Dickinson) in the same terms as he discussed the abstractions of Ad Reinhardt or Cy Twombly. The poet and Museum of Modern Art curator Frank O'Hara was another voice that saw no contradiction in championing, alongside Pollock or Robert Motherwell, figure painters and draughtsmen like Katz or Larry Rivers. Other individuals for whom traditional drawing and composing skills were important, such as Richard Lindner, Philip Pearlstein and certain of the Photo-realists, also managed to carve niches for themselves in the period. Still, Katz was ploughing a fairly lonely furrow.

Certainly, at this time, Pop Art also revived some kinds of figuration, and offered an alternative philosophy to AbEx romanticism. Katz was occasionally (uncomfortably) bracketed with Pop, but his attitude to depiction and image-making was in fact crucially different. Though the movement often foregrounded graphic techniques – cf. Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Rauschenberg or Jim Dine – these were frequently ones of stencilling, photo-silk screen, collage, or the detached transcription of a pre-existing 'source' (often currency from the media or popular culture). Such strategies helped inaugurate the post-modern fascination with mediation, with simulacra, with the 'always already' seen and with the deconstruction of notions of originality and authenticity. (Such are the now academic preoccupations that typify much of today's art.) Katz, for all his profound interest in doubling, mirroring and kinds of seriality, is a world away from all of this. His cartoon drawings are not at all the equivalents of Warhol's silk-screens, Johns' stencils or Chuck Close's proto-pixilating grids. Nor are they like the notational renderings of quotidian objects that Claes Oldenburg might send to a fabricator to have duplicated in giant form, or the spec sheets

Wedding Dress #4, Cat. no. 19, Detail

Eyes Closed, Eyes Open, Cat. no. 51, Detail

Gemälde übernommen werden. Sein Spürsinn sagt ihm, wann der erste, aussichtslos scheinende Versuch mehr Gewicht und Charakter hat als die der Norm angepasste, idealisierte Korrektur. Dazu kommt, dass der schrittweise Schaffensprozess – von Federskizze und Bleistiftstudie bis hin zu Ölskizze, Karton und Leinwandbild – kein Energien raubender ist wie in der akademischen Kunst, sondern, im Gegenteil, das Potential fortschreitender kreativer Befruchtung in sich birgt. Auf den Kartons sehen wir ihn vorbehaltlos am Entwurf experimentieren, Umrisse modifizieren, den Maßstab und die Anordnung innerhalb der rechteckigen Bildfläche verändern. Er ahmt die Bewegungen nach, die er später mit dem Malwerkzeug ausführen wird, lotet seine Pinselführung in Originalgröße aus. Doch während die Kartons in mancher Hinsicht nur als Vorbereitung des Gemäldes fungieren (etwa im Fall der eigenartigen Abgrenzung der Schatten auf den Gesichtern, die, von der Ölskizze übernommen, erst wieder auf dem farbigen Gemälde Sinn machen wird), kann Katz manchmal nicht umhin, einfach schön zu zeichnen, um des Zeichnens selbst willen. Ein voller Mund wird da bis ins Karikaturhafte übertrieben; Gesichtszüge werden behutsam modifiziert, die Grenzen glaubwürdiger Illusion und Überzeugungskraft ausgetestet. Eine Oberlippe und ihr Schatten werden mit einem einzigen breiten Kohlestrich umrissen. Zarte Augenlider und Wimpern entstehen durch ein Wischen mit dem Daumen oder dem Radiergummi.

Donald Judd might give to a factor for a piece of minimal sculpture. The cartoons are not really templates or matrices, but self-promptings, provisional guidelines. And like his preparatory pencil drawings and oil studies they are analogue not digital, mimetic not indexical. Everything in Katz is freehand. Occassionally he will use photo snapshots as aids to memory, but these too are always fully assimilated through drawing; there is never any tracing or projecting. Drawing for him is all about readjusting form, easing a composition together, establishing a right scale, acclimatising to the mood, the associations, the psychology, the visual pace and character of an image. He fees his way towards an empathetic (if sometimes uneasy) relation to subject, and an organic (if sometimes edgy) resolution and coherence within the art object.

Of such old-fashioned aspirations, Pop artists and their post-modern successors would likely be sceptical. Katz's brilliance has been to make such virtues viable and vital, and to avoid any whiff of the worthy or reactionary. Partly he achieves this by the very defiance with which he has pursued his program from the beginning. His ambitious scale rivalled that of Abstract Expressionism, colour-field painting and minimalism. His instinct for creating an aggressive image, punching out of the canvas as much as receding into it, was also critical. In addition, while on the one hand 'correcting' his drawing all the time, he will

Ada in White Hat, Cat. no. 2, Detail

Immer wieder erstrahlen die Augen in einem lebhaften Glanz, der allein auf die minuziöse Beherrschung der Kreide auf dem Papier zurückzuführen ist, und der durch die doch grobe durchgeradelte Linie allein niemals gänzlich übertragbar ist. Tatsächlich folgt die Perforation der gezeichneten Linie oft nur sehr ungefähr.
Katz ist sich im Klaren, dass er einen guten Teil der Vorzüge der gezeichneten Kartons erinnern bzw. verinnerlichen und dafür unter den ganz unterschiedlichen Bedingungen der Nass-in-Nass-Technik Entsprechungen finden muss. Weit davon entfernt, das ausgeführte Werk auf ein mechanisches Ausmalen einer Schablone zu reduzieren, wie es in der Pop- und Neo-Pop-Art so oft der Fall ist, dienen die Kartons (wie die Bleistift- und Ölskizzen) dazu, den Künstler mental auf jede einzelne malerische *Tour de force* auf der Leinwand einzustellen. Auch wenn die Kunst von Alex Katz weniger frei in der Formensprache ist als die Pollocks, so ist sie doch tief in der Improvisation verankert, und die Choreographie seines Malaktes im Atelier ist der seines ungezügelten Vorgängers gar nicht so unähnlich. Seine virtuosen Mal-Performances, in denen er die Leinwand im Grunde in einem einzigen Arbeitsgang intensiv bearbeitet, sind keineswegs kühl und abgehoben, sondern höchst energetisch. Jedes Gemälde bedeutet Nervenanspannung und höchste Konzentration. Die Gefahr des Scheiterns ist immer präsent, sei es in technischer Hinsicht oder im Hinblick auf die psychologische Fokussierung. Seine aus der

often choose to transcribe with great '*sang froid*' the shorthand of his oil studies, so that seeming infelicities of form or distortions of anatomy and physiognomy are carried through, wilfully, to the final picture. He has an instinct for when the first unlikely take will be more authoritative and characterful than the normalised or idealised correction. More than this, the successive stages of his process – from pen notations to pencil studies to colour sketches to cartoon to canvas – rather than draining energy as in academic art, seem to offer opportunities for renewed creative imput. Thus in the cartoons we see him experimenting with the design quite radically, qualifying the outlines, shifting the scale and placement on the rectangle.
At one level he is 'miming' the movements he will make with the brush, rehearsing his strokes at full scale. But while some aspects of the cartoons only function in anticipation of the painting (e.g. the odd outlines of shadows on faces that derive from the oil sketch and only make sense again when the final colour and tone are applied), at other times Katz cannot help himself from simply drawing beautifully, for its own sake. A fleshy mouth will be exaggerated to near caricature; features will be subtly shifted on a face, testing the limits of credible illusion and believability. A shadowed upper lip will be delineated with a single broad charcoal stroke. Delicate eyelids and lashes will be evoked through a smudge of the thumb or eraser. Eyes repeatedly sparkle with a liveliness that has entirely to do with the micro-control of the crayon on the paper, and that could never be fully registered by the quite crude perforated line created by the pricking wheel. Indeed the perforations are often quite approximate in their following of the drawing, and Katz clearly knows that much of the virtue of the cartoon drawings will have to be simply remembered, internalised, and equivalents found in the very different terms of his wet-into-wet painting technique.
Far from reducing the realisation of the finished work to a mechanical painting-by-numbers, as in so much Pop and Neo-Pop, the cartoons (like the pencil and oil studies) serve to 'psyche up' the artist to each painterly *tour de force* on canvas. If less free-form than Pollock, say, Katz is still deeply improvisatory, and the choreography of his performance in the studio is actually not so different from that of his frenzied predecessor. Far from cool or detached, Katz's virtuoso painting sessions, in which he covers the canvas in essentially one intense bout, are highly

Renaissance übernommenen Arbeitsbehelfe wie Vorzeichnungen und Kartons erklären die Forderung der Moderne nach uneingeschränkter Hingabe zu jedem Zeitpunkt der Entstehung eines Kunstwerks in keiner Weise für nichtig. Wenn man von Hingabe spricht, so ist seine eine umso leidenschaftlichere, zumal sie im Kleid der Zurückhaltung und Kunstfertigkeit auftritt und gegen die Ansprüche an die künstlerische Darstellung antreten muss. Im Laufe seiner vielschichtigen künstlerischen Entwicklung hat Katz sich seinen schwierigen Standpunkt zwischen Moderne und Postmoderne, zwischen dem in Bedrängnis geratenen, romantischen Humanismus der späten abstrakten Kunst und der Leere der Pop-Art und ihrer Spielarten (die natürlich auch das Vokabular der Abstraktion parodieren) stets bewahrt. Beide Gegenpole, jeder auf seine Art, befreien den Künstler von der verantwortungsvollen Aufgabe des Zeichnens. Auf dem Höhepunkt der abstrakten Moderne verliert sich das Zeichnen in einem organischen (oder minimalistischen) Ganzen. In der Postmoderne degradiert die satte Allgegenwart und endlose Reproduktion von Bildern die Zeichnung zum Klischee. In der späten Moderne fällt die Subjektivität ob ihrer eigenen Intensität in sich zusammen; in der Postmoderne ergießt sie sich in unerträglicher Leichtigkeit. Alternativ dazu beinhaltet Katz' dialektische Position den Ausgleich einer ganzen Reihe von Gegensätzen: Improvisation und Vorzeichnung, Fläche und Raum, Genauigkeit und Ungenauigkeit, Extrovertiertheit und Introvertiertheit. Seine Kunst kreist um die freihändige Zeichnung und vereint Offenheit und Disziplin. Seine Gemälde schließlich sind von einer philosophischen Haltung erfüllt, die in der heutigen Kunst ihresgleichen sucht. Werke wie *Isca* (Kat. Nr. 28), *Eyes Open, Eyes Closed* (Kat. Nr. 53), *Morning Nude* (Kat. Nr. 6), *Beach Stop* (Kat. Nr. 26) oder *Man with Towel* (Kat. Nr. 35) zeigen menschliche Präsenz, Identität, Bewusstsein, Interaktion und Gestaltung des Umraumes in einer komplexen Ausgewogenheit von Autonomie und Determinismus, von Materialität und Anmut.

charged. Each painting is a nervy, super-focussed engagement. There is a continual risk of failure, whether technical or in terms of psychological focus. His Renaissance paraphernalia of preparatory studies and cartoons eliminate nothing of the Modernist imperative for full engagement in every moment of production. If anything, that engagement is all the more charged in Katz for being understated, concealed by artifice, negotiated against the demands of representation.

Katz has consistently, and through a career of complex artistic development, held his difficult ground between the modern and the Post-Modern, between the last-ditch romantic humanism of late abstraction and the emptiness of Pop and its replays (which of course include ironic parodies of the vocabulary of abstraction). Both those polarities in their different ways absolve the artist of the responsibilities of drawing. High Modernist abstraction loses drawing within an organic (or minimal) holism. In Post-Modernism, the jaded ubiquity and infinite reproducedness of images demotes drawing to a function of cliché. In late Modernism, subjectivity implodes with its own intensity; in Post-Modernism it explodes into unbearable lightness. Katz's alternative, dialectical position, incorporating the balancing of a whole range of oppositions – extemporisation vs. prescription, surface vs. depth, precision vs. approximation, candidness vs. inscrutability – has freehand drawing at its centre, combining both openness and discipline. His paintings, finally, are informed by a philosophical character almost unique in the art of his time. Works like *Isca* (Cat. no. 28), *Eyes Open, Eyes Closed*, (Cat. no. 53), *Morning Nude* (Cat. no. 6), *Beach Stop* (Cat. no. 26) or *Man With Towel* (Cat. no. 35) conceive of human presence, identity, consciousness, interaction and occupancy of the environment as a complex equation of autonomy and determinism, materiality and grace.