Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Alex Katz : it's all about clothes and haircuts! = auf Tenü und Haarschnitt kommt es an!

Autor: Hainley, Bruce / Katz, Alex / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681145

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ALEX KATZ, FEBRUARY, 5:30 PM, 1972, oil on canvas, 72 x 144" / FEBRUAR, 5 UHR 30 NACHMITTAGS, Öl auf Leinwand, 182,9 x 365,8 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

IT'S ALL ABOUT CLOTHES AND HAIRCUTS!

BRUCE HAINLEY & ALEX KATZ IN CONVERSATION

BRUCE HAINLEY: I wanted to ask you about the book cover you did for James Schuyler years ago, as a way of linking you and your work with light, immediacy, and the world that's around us.

ALEX KATZ: I think the upside-down boat on the shore is like a beautiful thing that's slightly depressed. The imagery is just like his poems. I thought the font was ultra-chic, which relates to his taste.

BH: I associate you with ultra-chic, too.

AK: Jimmy was the most tasty of his time. He was John Ashbery's reader. I think his colloquialisms are the most refined. His poem about milk basically has no subject matter yet it's beautifully ordinary. It's not really light. Schuyler's about plainness—not light—and fantastic taste.

BH: Schuyler lived with the Fairfield Porters for many years. I associate you with Fairfield Porter. I'm interested in that you both remained figurative painters when it was highly unfashionable. I always thought of his work—and very much your work—in terms of the supposed, easy separation between representation and nonrepresentation, figuration and abstraction.

AK: In the day, I just didn't like the generalizations, I didn't feel comfortable with any of them, but there are differences. Abstraction—when it's interesting—is about interesting generalities; figuration is interesting when it's about specific things. The more intelligent painters were all painting abstract at that time—and Fairfield, he liked the good painters. We all liked abstract painting, but Fairfield especially liked de Kooning because he was painting figuratively. I first saw Fairfield's paintings at the Stable Annual. They looked like a Coke ad. I thought that was terrific. There was something mysterious about it because it sort of looked like a dead old painting. It had dead tones in it, dead color tones, which interested me. He could paint on a painting day after day and the whole thing stayed alive. Porter's banal subject matter is amazing—very natural because it wasn't abstract or artificial. He was completely civilized and tasty when most of the stuff around seemed like Hicksville.

BH: In a project like the one you did recently for *W*, when you did the portraits of Martha Stewart and others, what kind of specificity were you looking to achieve?

AK: They're all recognizable. Everyone pretty much looks like the real person. That's being specific. What's realistic is giving the viewer enough information so that his brain can fill in the rest. That's realistic painting. What happens is people get convinced by the form that something's realistic, but then when you move into another form you have problems because they already think that the Rembrandt looks realistic and think that what I'm doing looks like sign painting. If you put everything in, it becomes naturalistic. You may be able to recognize it, but it's out of the realm of perception. Perception is when you get the whole thing without necessarily seeing the pieces. That's what's interesting to me. What you see is a variable. People think of it as a fixed thing—but I doubt it.

BH: I want to ask you about the painting of the Skye Terrier, SUNNY (1971). Was it your Skye Terrier?

AK: Oh yeah, he was. Quite a dog.

BH: It's such a great painting. Do you think it may trump a lot of the portraits you've done of people?

AK: It's certainly one of the most popular paintings I ever did. There was something about the idea of painting a three-foot red tongue. I did four of them for that series, which was difficult because the dog was moving. I actually have the first sketch here. *(Alex leaves room and returns with the small painting.)*

I was lying in the grass facing Sunny when I painted it, just looking straightforward at him, thinking how the dog panting in the grass didn't seem to have any form. Then I looked at the painting, and it did have form. Marlborough Gallery put it on the back cover of *Artforum. (laughter)* The magazine was really uptight about it.

BH: I was looking at the cutout painting when I came in. Could you talk about that moment when you began cutting out the figure from the canvas?

AK: In the fifities I did more experimenting than now, and I destroyed a lot of paintings, maybe over a thousand. I knew that painting open and direct was the way I wanted to paint. When you don't know what you're doing, you tend to make a lot of messes. I just threw them away. But in one painting that started out with a few people, I couldn't get the background to work. Every so often, I could pull one out, but basically, if I had to go work on it twice it would just get worse, and worse, and worse, and wind up looking like a piece of junk. But the people in that painting, they weren't so bad, so I decided to just cut them out. That's how it started. Then, all of a sudden, I was left with this weird object. They had been life-size in the canvas, but were only so big once you cut them out. So the whole thing with scale and size became intriguing.

BH: The first time I saw the Frank O'Hara cutout it gave the weirdest sensation of catching this person out of the corner of my eye. And flipping around ...

AK: It looks like a real person. Then you come up to it and find its only 7/8 ths ... Edwin Denby wrote that exact thing in an article on me—about catching the figure out of the corner of his eye, walking up and realizing he was fooled. Perception of size is a variable. In a Giacometti, the little figures, they look small, but actually he thinks of them as being off in the distance. The Etruscans also did that. There's a big disparity between measurements and what you see. Close-ups in movies are "life-size"—and then there's Mt. Rushmore.

BH: Do you paint every day? Do you paint at different times a day?

AK: I work seven days a week. Right now, I'm stuck waiting for things to dry before I can paint again. So the next couple days are off. I fool around with different lights—nighttime and daytime and twilight. Sometimes there's only fifteen minutes of a specific light to get it right for a study. When I do the finished paintings, I do them in daylight; usually I start at about ten in the morning.

BH: When you did the night series, how did that come about?

AK: With the nights in backgrounds of paintings from the sixties, like COCKTAIL PARTY (1965), I was just looking out the window and painted. When we moved here, I looked out the window and it took twenty years to get to that night painting. One day I just went to the window and looked out, and I got it. The only question was should it be eleven or twelve feet square. So I made a sketch and made the painting. It was just hot—it really was. I had never painted anything like it. A couple years later, when I looked at COCKTAIL PARTY, I realized that it wasn't as muscular as the subject matter of the night painting. At first I couldn't do another one. Sometimes you can keep doing them, and people will like them, but you'll be wasting your time, essentially. But one night I saw another one, and this was a better painting than the first one—it was more proficient. I want all my paintings to have that kind of proficiency. The figure paintings are just now getting to be more fluid than the ones I did in the seventies and eighties.

BH: Do you have a favorite cocktail?

AK: I like to drink vodka 'cause you know where you are. Two glasses, that's enough for me. If I have a third glass, I'll regret it.

BH: In David Salle's movie, *Search and Destroy*, there's a scene played against one of your paintings. I've never seen a painting used in a film with such gusto, but I think your painting ends up trumping the film. How do you think of your paintings in relationship to the cinematic?

AK: I get as much from the cinema as from the old masters. It started in the sixties. I used to go to movies every day after work. I'd just walk in and have a seat. Meanwhile, I'm looking at the way they're breaking up the frame. I want to make a painting that looks new. At the time, there was this idea of rep-

ALEX KATZ, SUNNY, 1971, oil on board, 12 x 12" /
Öl auf Malkarton, 30,5 x 30,5 cm.
(PHOTO: OREN SLOR)

resentational painting being passé and dead, and the cinema gave me a lot of new visuals. *The Winter* series, with the big snow paintings and Ada, for example, were taken from a Russian movie. I went to Film Forum a lot because they showed movies from other places. In this Russian film, I was interested in the people walking through the woods. I thought, what a great theme! In film, there are always such great visuals and trends and styles.

BH: I thought that about Soderbergh's remake of *Ocean's Eleven*: I liked watching it because Brad Pitt and George Clooney wore their suits so well. It was the only thing that interested me …

AK: That's plenty! My parents used to come back from a movie and say Rosalind Russell wears her clothes great. Take *Collateral*. The best thing about the movie was that the guy can wear his collar open and look good. It's really hard to do. I thought that was pretty sensational. People say they don't like Tom Cruise, and, I say, he can't be that bad if he can pull off that open collar like that.

BH: That's one of the great things about the career of Cary Grant. He knew how to wear a jacket.

AK: He had a suit body, for one thing, and perfect grooming. I think our culture is dedicated to that: clothes and grooming. Hairstyles and clothes mark our social separations. The Presidential election has to do with the clothes and the haircuts. They have to look good in a suit and all want to look good without a jacket on.

BH: With their sleeves rolled up. *(laughter)* Do you have a favorite suit? Bespoke or off-the-rack?

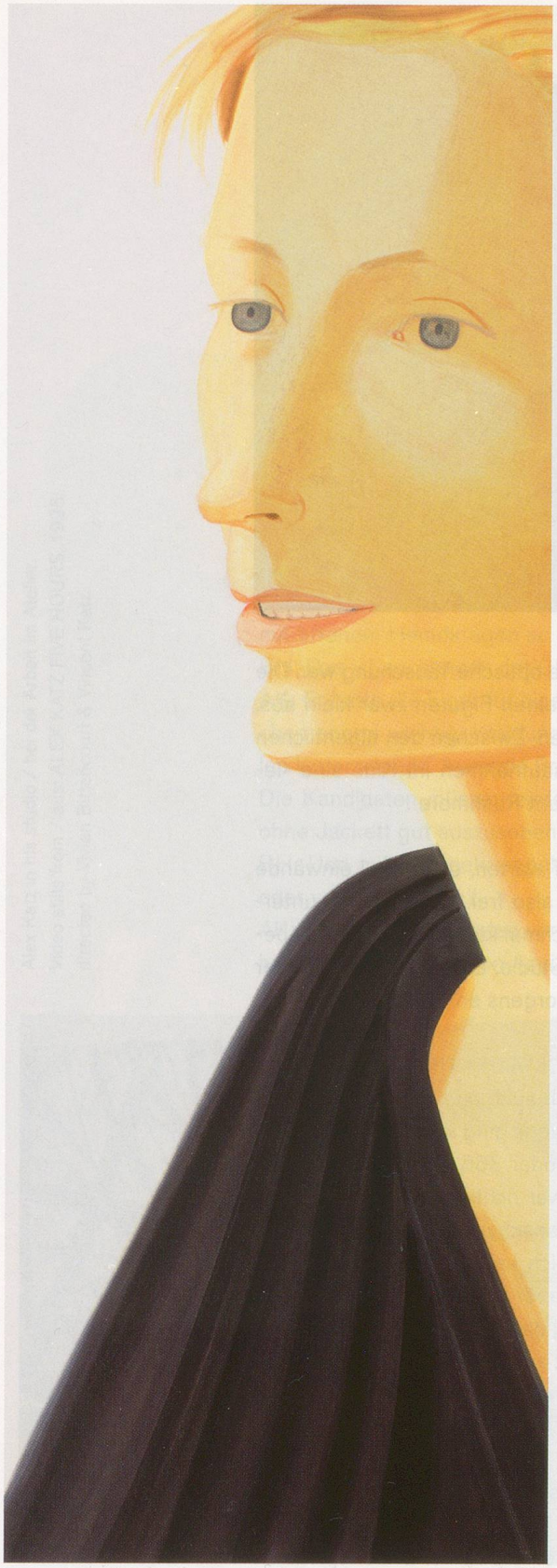
AK: The smoothest off-the-rack suit, a Cerruti, I can, like, pour into. Perfect fit. I've also had suits made to order. When I grew up, there were artists on the block and ballplayers. My father had this fantastic body for a ballplayer—a body for violence, like a Roman gladiator—and I didn't have it. I've always regretted it … But one guy who I was out playing ball with one day said, "Alex, you were built for suits. I'd rather have your build than your father's any day." *(laughter)*

BRUCE HAINLEY
is a writer who lives in Los Angeles. His collaboration with John Waters, *Art—A Sex Book*, appeared from Thames & Hudson in late 2003.

AUF TENÜ UND HAARSCHNITT KOMMT ES AN!

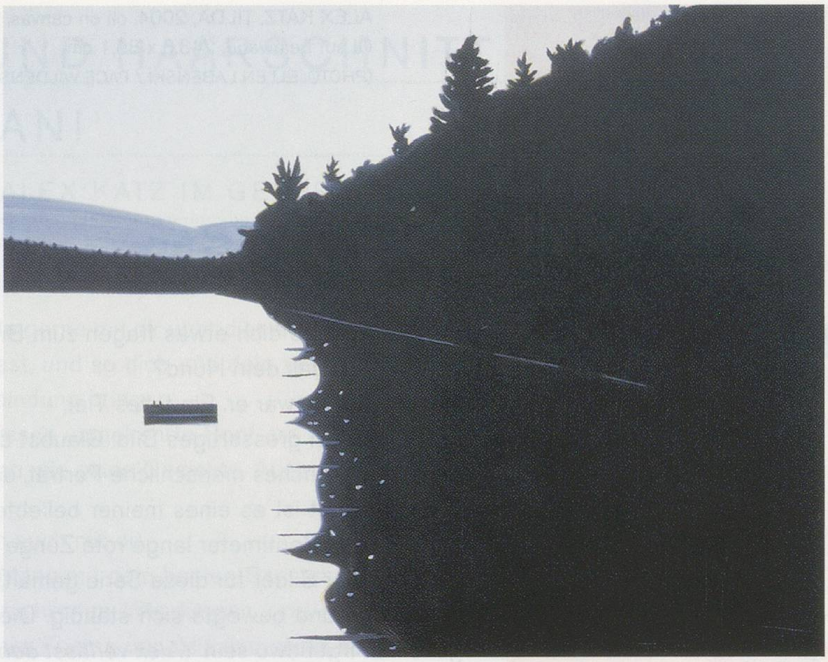
BRUCE HAINLEY & ALEX KATZ IM GESPRÄCH

BRUCE HAINLEY: Ich würde gerne mit dir über diesen Buchumschlag sprechen, den du vor Jahren für James Schuyler gemacht hast, und so dich und dein Werk mit dem Licht, dem Unmittelbaren und der Welt, die uns umgibt, in Verbindung bringen.
ALEX KATZ: Für mich ist dieses umgekehrte Boot am Strand ein sehr hübsches Bild mit einer leicht melancholischen Note. Genau wie seine Gedichte. Auch die Schrift war ultraschick und entspricht seinem guten Geschmack.
BH: Ultraschick verbinde ich auch mit dir.
AK: Jimmy war damals der Mann mit dem besten Geschmack. Er war ein begeisterter Leser von John Ashbery. Seine umgangssprachlichen Wendungen sind ausgesprochen raffiniert. Sein Gedicht über Milch hat gar kein eigentliches Thema und trotzdem wirkt es so wunderbar alltäglich. Aber nicht wirklich leicht. Charakteristisch für Schuyler sind die einfachen – nicht die leichten – Dinge und eine phantastische Stilsicherheit.
BH: Schuyler hat viele Jahre bei den Fairfield Porters gelebt. Fairfield Porter assoziiere ich auch mit dir. Interessant finde ich, dass ihr beide weiterhin figurativ gearbeitet habt, als dies als völlig überholt galt. Ich habe sein Werk – und zum grossen Teil auch deines – immer im Licht der angeblich einfachen Unterscheidung zwischen «gegenständlich» und «gegenstandslos», «figurativ» und «abstrakt» betrachtet.
AK: Diese Verallgemeinerungen mochte ich damals nicht. Es war mir bei keiner von ihnen wohl, doch muss man auch da unterscheiden. In der guten abstrakten Kunst geht es um interessante allgemeine Qualitäten; die figurative Malerei ist hingegen nur dann interessant, wenn sie sich mit spezifischen Dingen beschäftigt. Damals malten alle intelligenteren Maler abstrakt – für Fairfield zählten aber nur die guten Maler. Wir alle liebten die abstrakte Malerei, doch Fairfield begeisterte sich vor allem für de Kooning, weil er figurativ malte. Ich sah Fairfields Bilder erstmals an der regelmässigen Jahresausstellung. Sie wirkten wie eine Cola-Reklame. Ich fand das toll. Sie hatten etwas Mysteriöses, und zwar, weil sie toten alten Bildern glichen. Diese stumpfen Töne, diese stumpfen Farbnuancen reizten mich. Er konnte tagelang an einem Bild malen und trotzdem blieb es lebendig. Porters banale Themen wirken erstaunlich – und absolut natürlich, weil sie weder abstrakt noch gekünstelt sind. Er war einfach durch und durch kultiviert und stilsicher, während fast alles andere dort irgendwie «provinziell» wirkte.
BH: Was genau wolltest du im Rahmen deines Projekts für das Modejournal *W* erreichen, für das du Martha Stewart und andere porträtiert hast?
AK: Man kann sie alle erkennen. Jede sieht mehr oder weniger so aus wie in Wirklichkeit. Das verstehe ich unter genau sein. Ein realistisches Bild gibt dem Betrachter genügend Informationen, dass sein Hirn den Rest ergänzen kann. Das ist realistische Malerei. Gewöhnlich ist es so, dass die Form die Leute dazu bringt, etwas für realistisch zu halten. Sobald man jedoch die Form wechselt, wird das problematisch, weil die Leute v o n v o r n h e r e i n schon denken, dass Rembrandt realistisch ist und dass das, was ich mache, wie Reklamemalerei aussieht. Fügt man alle Details hinzu, wird das Ganze naturalistisch. Man kann es vielleicht gerade noch erkennen, doch es liegt schon ausserhalb unseres Wahrnehmungsvermögens. Wahrnehmung bedeutet das Ganze zu erfassen, ohne unbedingt jede Einzelheit zu sehen. Darauf kommt es mir an. Was man sieht, ist eine Variable. Doch die Leute halten es für etwas Feststehendes – was ich fragwürdig finde.



ALEX KATZ, TILDA, 2004, oil on canvas, 96 x 33 1/2" / Öl auf Leinwand, 243,8 x 85,1 cm.
(PHOTO: ELLEN LABENSKI / PACE WILDENSTEIN, NEW YORK)

BH: Ich möchte dich etwas fragen zum Bild des Skyeterriers SUNNY (1971). War das dein Hund?
AK: Oh ja. Das war er. Ein tolles Tier.
BH: Es ist ein grossartiges Bild. Glaubst du, dass es womöglich besser ist als manches menschliche Porträt, das du gemacht hast?
AK: Bestimmt ist es eines meiner beliebtesten Bilder. Der Gedanke, eine neunzig Zentimeter lange rote Zunge zu malen, hatte schon was. Ich habe vier Bilder für diese Serie gemalt, und das war nicht einfach, denn der Hund bewegte sich ständig. Die erste Skizze müsste übrigens hier irgendwo sein. *(Alex verlässt den Raum und kommt mit dem kleinen Bild zurück.)* Ich lag direkt vor Sunny im Gras, als ich es malte; ich schaute ihn unentwegt an und dachte, dass dieser im Gras hechelnde Hund überhaupt keine Form zu haben schien. Dann schaute ich auf das Bild, und es hatte durchaus eine Form. Die Marlborough Gallery hat es auf der hinteren Umschlagseite von *Artforum* platziert. *(Lachen)* Die Zeitschrift wurde echt nervös deswegen.
BH: Beim Hereinkommen ist mir das Cutout aufgefallen. Kannst du etwas darüber sagen, wie es war, als du begonnen hast die Figur aus der Leinwand herauszulösen?
AK: In den 50er Jahren habe ich mehr herumexperimentiert als heute, und dabei zerstörte ich eine Menge Bilder, vielleicht über tausend. Ich wusste, dass ich offen und direkt malen wollte. Wenn man aber nicht wirklich weiss, was man tut, produziert man viel Schrott. Ich habe das dann einfach weggeworfen. Doch bei einem Bild mit mehreren Figuren bekam ich einfach den Hintergrund nicht hin. Manchmal liess sich das noch beheben, meist wurde es aber, wenn ich ein zweites Mal darüber ging, nur noch schlimmer und schliesslich ganz unbrauchbar. Doch die Leute auf dem Bild waren gar nicht so schlecht, also beschloss ich sie auszuschneiden. So hat das angefangen. Und dann sah ich mich plötzlich mit diesem komischen Objekt konfrontiert. Auf der Leinwand hatten die Figuren ihre natürliche Grösse gehabt, aber ausgeschnitten waren sie nur noch so und so gross. Auf diese Weise begann das spannende Spiel mit den Grössenverhältnissen.
BH: Als ich zum ersten Mal das Cutout von Frank O'Hara sah, war das ganz merkwürdig, so als sei diese Person zufällig in mein Blickfeld geraten. Und als ich mich umdrehte, ...
AK: Sie sieht richtig lebendig aus. Kommt man aber näher, merkt man, dass sie nur etwa sieben Achtel ihrer natürlichen Grösse hat ... Edwin Denby beschrieb genau dies in einem Artikel – wie er die Figur aus



6:30 PM, 2004, oil on canvas, 96 x 120" /
6 UHR 30 ABENDS, Öl auf Leinwand, 243,8 x 304,8 cm.
(PHOTO: OREN SLOR)

dem Augenwinkel heraus erfasste, näher kam und entdeckte, dass es eine optische Täuschung war. Die Wahrnehmung der Grösse ist relativ. Bei einem Giacometti sehen die kleinen Figuren zwar klein aus, doch sind sie für ihn nur weit weg. Die Etrusker sind auch so vorgegangen. Zwischen den eigentlichen Massen und dem, was man sieht, besteht ein Riesenunterschied. Grossaufnahmen im Kino sind «lebensgross», daneben gibt es aber auch die monumentalen Köpfe am Mount Rushmore .

BH: Arbeitest du jeden Tag? Malst du zu unterschiedlichen Zeiten?

AK: Ich arbeite sieben Tage die Woche. Im Augenblick muss ich darauf warten, dass die Leinwände trocknen, bevor ich weitermachen kann. Die nächsten paar Tage hab ich also frei. Ich spiele mit unterschiedlichen Lichtverhältnissen herum: Tag, Nacht und Dämmerung. Manchmal kann man bei einem bestimmten Licht nur eine Viertelstunde lang arbeiten, das reicht für eine Studie. Die eigentlichen Bilder mache ich dann bei Tageslicht; gewöhnlich fang ich etwa um zehn Uhr morgens an.

BH: Wie kam die Nachtserie zustande?

AK: Bei den Nachthintergründen der Bilder aus den 60er Jahren, wie COCKTAIL PARTY (1965), schaute ich einfach aus dem Fenster und malte. Als wir hierher zogen, schaute ich auch aus dem Fenster, aber es dauerte zwanzig Jahre, bis dieses Nachtbild dabei herauskam. Eines Tages ging ich zum Fenster und schaute hinaus, und das war's dann. Die Frage war nur noch, ob es 335 oder 365 Zentimeter im Quadrat messen sollte. Ich machte also eine Skizze und malte das Bild. Es war richtig geil. Ich hatte noch nie so etwas gemacht. Als ich mir ein paar Jahre später COCKTAIL PARTY anschaute, bemerkte ich, dass es thematisch nicht so stark war wie das Nachtbild. Zunächst konnte ich kein weiteres Bild malen. Manchmal kann man zwar weitermachen und die Leute sind begeistert, aber im Grunde ist es Zeitverschwendung. Doch eines Nachts sah ich dann wieder ein anderes, eines, das besser war als das erste – sehr viel gekonnter. Ich will, dass alle meine Bilder diese Kunstfertigkeit aufweisen. Die Bilder mit den Figuren beginnen mir jetzt allmählich etwas flüssiger von der Hand zu gehen als die, die ich in den 70er und 80er Jahren gemacht habe.

BH: Hast du einen Lieblingscocktail?

AK: Am liebsten trinke ich Wodka, da weiss man, was man hat. Zwei Gläser reichen mir. Ein drittes bereue ich gewöhnlich.

BH: In David Salles Film *Search and Destroy* gibt es eine Szene, die vor einem deiner Bilder spielt. Ich

habe noch nie zuvor gesehen, dass ein Bild in einem Film so lustvoll eingesetzt wurde, eigentlich toppt das Bild den Film. Welche Beziehung besteht zwischen deinen Bildern und dem Kino?

AK: Das Kino ist für mich ebenso inspirierend wie die alten Meister. Es begann in den 60er Jahren. Damals ging ich jeden Tag nach der Arbeit ins Kino. Ich spazierte einfach rein und setzte mich in einen Sessel. Heute schaue ich mir an, wie die Strukturen aufgebrochen werden. Ich möchte ein Bild malen, das neu wirkt. Zu jener Zeit war gegenständliche Malerei total aus der Mode, passé, tot, und das Kino hat mir neues Bildmaterial geliefert. Die Winterserie mit den grossen Schneebildern und Ada stammen zum Beispiel aus einem russischen Film. Ich ging oft ins Filmforum, weil dort Filme aus anderen Ländern gezeigt wurden. In jenem russischen Film faszinierten mich die Leute, die zu Fuss in den Wäldern unterwegs waren. Ich dachte, was für ein Thema! Im Film gibt es immer grossartige Bildmotive und Trends und Stile.

BH: Das dachte ich auch, als ich Søderberghs Remake von *Ocean's Eleven* sah. Es war wirklich ein Vergnügen, sich das anzuschauen, denn Brad Pitt und George Clooney sahen in ihren Anzügen einfach umwerfend aus. Eigentlich hat mich nur das interessiert …

AK: Das reicht vollkommen! Meine Eltern kamen jeweils aus dem Kino und meinten, Rosalind Russel mache in ihren Roben eine gute Figur. Nimm zum Beispiel Collateral. Das Beste am ganzen Film ist, dass der Typ sein Hemd offen tragen kann und gut dabei aussieht. Das ist wirklich nicht einfach. Ich fand das sensationell. Wenn die Leute sagen, sie könnten Tom Cruise nicht leiden, sag ich nur, einer, der mit offenem Hemdkragen so fabelhaft aussieht, kann so schlecht nicht sein.

BH: Das ist auch eines der Glanzlichter von Cary Grants Karriere. Er wusste, wie man ein Jackett trägt.

AK: Er hatte die Figur für einen Anzug und eine gepflegte Erscheinung. In unserer Kultur sind zwei Sachen enorm wichtig: Kleidung und gepflegtes Aussehen. Frisur und Kleidung kennzeichnen die sozialen Unterschiede. Auch die Präsidentschaftswahl steht und fällt mit dem richtigen Tenü und Haarschnitt. Die Kandidaten müssen einfach einen Anzug tragen können, dabei haben sie nur den Ehrgeiz, auch ohne Jackett gut auszusehen.

BH: Und mit hochgekrempelten Ärmeln. *(Lachen)* Hast du einen Lieblingsanzug? Massgeschneidert oder von der Stange?

AK: Einen sehr eleganten von der Stange, einen Cerruti, der sitzt wie angegossen, einfach perfekt. Ich hab mir aber auch schon Anzüge schneidern lassen. In meiner Jugend gab es in unserem Viertel Künstler und Basketballspieler. Und mein Vater hatte diese tolle Figur eines Basketballspielers – ein Körper mit echtem Gewaltpotenzial, wie ein römischer Gladiator. Zu meinem Leidwesen hatte ich das nicht … Aber einer der Burschen, mit denen ich Ball spielte, sagte eines Tages zu mir: «Alex, du bist der Typ für Anzüge, ich hätte viel lieber deine Statur als die deines Vaters.» *(Lachen)*

Übersetzung: Uta Goridis

Alex Katz in his studio / bei der Arbeit im Atelier.
Video stills from / aus: ALEX KATZ FIVE HOURS, 1996, directed by Vivien Bittencourt & Vincent Katz.

BRUCE HAINLEY
ist Schriftsteller und lebt in Los Angeles. Zusammen mit John Waters publizierte er den Band *Art – A Sex Book* (Thames & Hudson, 2003).