Alex Katz : the simple truths of everyday painting = die reinen Wahrheiten der "Alltagsmalerei"

Autor(en): **Rimanelli, David / Streiff, Franziska**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1989)**

Heft 21: **Collaboration Alex Katz**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680584

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DAVID RIMANELLI

THE SIMPLE TRUTHS OF EVERYDAY PAINTING

◆

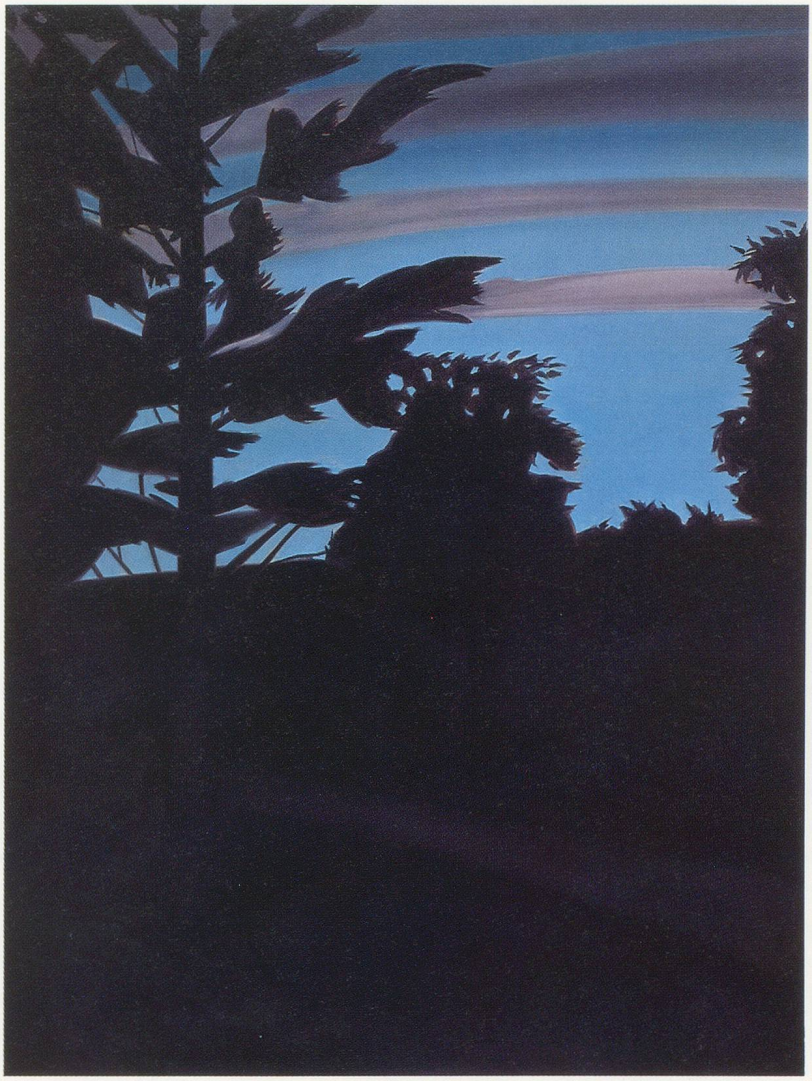
The representational painting in America, post-World War II, developed . . . mostly out of abstract painting . . . I developed an attitude that a painting could deal with specific information about the external world and that it, in itself, could be the subject matter rather than a social or philosophic illustration . . . representational painters in the United States, in the 1950s, kept the social and philosophical content to a minimum, with the emphasis placed on formal values. Alex Katz

◆

An understanding of Alex Katz's achievement as an artist depends on an awareness of the abstract painting that preceded him. Rooted in the milieu of the New York School during the 1950s, Katz's painting developed in relation to Abstract Expressionism, extending certain aspects of it and reacting against others. Katz recognized that Action or gesture painting had degenerated into a thoroughly codified and easily copied mannerism. By rejecting multi-dimensional space and rough facture in favor of the clarity of a bright palette, crisp edges and a single point of view, he participated in a new direction taken by advanced art in the late '50s and early '60s, a direction exemplified both by Katz's own singular representational mode and by the various contemporaneous brands of hard-edge abstraction. It's essential to note at the outset that Katz's innovations as a representational painter paralleled those of artists who adhered to abstraction.

Abstract Expressionism was predicated on two conflicting, but not necessarily mutually exclusive values: on one hand, a quality of intimate, often tor-

DAVID RIMANELLI writes regularly for "Artforum."



ALEX KATZ, TWILIGHT/ DÄMMERUNG, 1975, *OIL ON CANVAS*/ ÖL AUF LEINWAND, *126 x 96 "*/ 320 x 244 cm.

mented subjectivity conveyed by the painterly gesture; on the other, a reductivist formalism proceeding from the conscious or intuitive belief that the subject of painting was largely, if not entirely, inseparable from the processes and conditions of the medium itself. Katz repressed the heavy-breathing existentialism of Abstract Expressionism, but retained and reframed its implicit formalist valorization of painting qua painting. But in eliminating the Abstract Expressionist dichotomy from his work, Katz substituted his own. In Irving Sandler's words, "He aspired to synthesize two of the major, and seemingly irreconcilable tendencies in modern art: truth to the perception of the real, three-dimensional, world . . . and truth to the medium – in painting, to the picture as a real, two-dimensional object . . ." [1] If Katz's art is based on an apparent contradiction, then perhaps it's no wonder that much of the critical writing on him is at cross-purposes as well. Dialectical or dichotomous analyses pervade this criticism, replicating the fundamental divide between abstraction and representation, narrative expansion and formalist reduction in Katz's own esthetic and historical consciousness. In spite of

his manifest intention to keep "the social and philosophical content to a minimum, with the emphasis placed on formal values," the social and philosophical agendas of critics relentlessly abrogate the purity of Katz's formalism.

How the fissures in Katz's thinking make his art prey to psychologism, social history and literariness is readily apparent in excerpts from two well-known commentaries on the artist. In an essay reprinted in the catalogue for Katz's 1986 Whitney Museum retrospective, art historian Robert Rosenblum concludes:

What may finally be most remarkable about Katz's achievement is the way in which he has taken the stuff of daily living and loving we thought suitable only for an uneventful diary entry and transferred it, without a manifesto, to the grand-scale arena of American monumental painting today. Both private and public, modest and proud, these commanding pictures fuse the highest demands of ambitious abstract art with the need to record the quiet truths of personal experience.[2)]

Although Rosenblum's understanding of Katz's motivations and accomplishments is primarily formalist, his precise formal analyses and art-historical references ultimately derive from a kind of nationalism. Art historically, he links Katz to a formalist epic of "heroic" postwar American abstraction – what Irving Sandler called "the triumph of American painting." That heroism of art accords well with the confident, even bombastic, mood of the United States throughout the '50s and early '60s. At the same time, Rosenblum indulges in a largely extra-pictorial paean to the straightforward, plainspoken values of the American utopia. His uncomplicated celebration of Katz's "American Accent" (the title of his essay) relies heavily on the sort of sentimentality that led Robert Hughes to dub Katz "the Norman Rockwell of the intelligentsia."

Operating from the assumption that the form of a work of art is its content, Rosenblum has no trouble discovering an identity between Katz's assured compositions and assertive palette, and the social composure of his sitters. By taking for granted the easy good life depicted in the paintings and perfectly expressed in their cool, sophisticated surfaces, Rosenblum betrays his faith in the essential truth of surfaces.

In her 1987 monograph on the artist, it is clear that Ann Beattie, storyteller and psychologist, profoundly distrusts surfaces. It is precisely the aggressive flatness, the "superficialness," of the paintings that compels her to disregard the evidence in the works themselves in search of a deeper, hidden, unhappy meaning beneath their well-mannered surfaces:

Although his sitters are friends and acquaintances, Katz is hardly a contemporary version of the courtier, out to flatter: he has painted people failing to connect; he has painted people in the act of fiercely pulling away from each other; he has chronicled the end of relationships that have not yet officially ended. Quite often the light that Katz is so interested in falls beautifully on a world of alienation, sadness, and conflict.[3)]

While the art historian elides the form/content dichotomy, the novelist invokes it with a vengeance, arriving at almost comically inapposite interpretations. Where, for example, in Katz's paintings do we see his sitters "fiercely pulling away from each other," or for that matter, "fiercely" doing anything? Instead of accepting Katz as a Fairfield Porterish recorder of pleasant everyday life (albeit one who grants it the heroic scale of abstraction), Beattie busily ferrets out moral rot, alienation and anomie. Committed to art as social psychology, she peoples Katz's canvases with characters out of her own novels and stories.

Though Rosenblum's implicit formalism is closer to the artist's own temperament than Beattie's unmoored, febrile imaginings, neither is finally true to Katz's disabused, astringent perspective. Both writers impose a vague moralism on the paintings, a moralism as inherent in phrases like "the stuff of daily living and loving" and "the quiet truths of personal experience," as it is in desperate rewrites of the paintings as banal domestic melodramas. Rather, Katz strives for an amoralism that is intensely pictorial: iconic, not symbolic or psychological. His best paintings, like the THE BLACK DRESS (1960), in which a single image of Ada is repeated six times on a single canvas, suspend the crises and

ALEX KATZ, THE BLACK DRESS / DAS SCHWARZE KLEID, 1960, *OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND,
71 1/2 x 83 1/2 " / 182 x 212 cm.

ruptures of contemporary American abstract and representational art in the delicate tension of competing formalist and narrative values; emotional content is subdued by formal reduction, light social comedy transformed into an hieratic serial image.

The contradictory forces of Katz's art proceed from the breakup of the Abstract Expressionist hegemony, from the loss of its simultaneous hold on form and emotion. In the dialectical and relentlessly teleological march of forms toward ever greater states of self-conscious purity (p a c e Clement Greenberg), abstraction shed its overcooked emotionalism and gave way to a smooth, inert impassivity. Katz reconfigured representation within this new mood of cool abstraction. As an abstract representational painter he collapses the antimonies of postwar American art – form and content, style and substance, hot and cool – into a terse oxymoron.

NOTES:

1) Irving Sandler, ALEX KATZ, New York, Harry N. Abrams, 1979, p. 18.

2) Robert Rosenblum, "Alex Katz's American Accent," in ALEX KATZ, New York, Whitney Museum of American Art, 1986, p. 31.

3) Ann Beattie, ALEX KATZ, New York, Harry N. Abrams, 1987, p. 25.

DAVID RIMANELLI

DIE REINEN WAHRHEITEN DER «ALLTAGSMALEREI»

◆

«In Amerika entwickelte sich (...) die gegenständliche Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem aus der abstrakten Malerei (...). Ich gelangte zur Ansicht, dass sich ein Gemälde mit bestimmten Informationen über die Aussenwelt befassen konnte und dass gerade diese Tatsache selber der Gegenstand sein konnte, viel eher als eine gesellschaftliche oder philosophische Veranschaulichung (...). In den USA beschränkten die gegenständlichen Maler gesellschaftliche und philosophische Inhalte in den 50er Jahren auf ein Minimum, wobei sie das Schwergewicht auf formale Werte legten.» Alex Katz

◆

Die Würdigung von Alex Katz' künstlerischer Leistung bedingt ein Verständnis der ihm vorausgehenden abstrakten Malerei. Katz' Malerei wurzelt im Milieu der New York School der 50er Jahre und entwickelte sich parallel zum Abstrakten Expressionismus, um dabei gewisse Aspekte weiterzuführen und gegen andere zu reagieren. Katz erkannte, dass das Action-Painting oder der subjektive malerische Gestus zu einer völlig kodifizierten und immer wieder kopierten Manieriertheit degeneriert war. Indem er den multidimensionalen Raum und die grobe Textur zugunsten der Klarheit einer hellen Palette, exakter Linien und eines einzigen Standpunktes verwarf, schlug auch er die Richtung ein, die die moderne Kunst Ende der 50er und anfangs der 60er Jahre genommen hatte; eine Richtung, die sowohl durch Katz' einzigartige gegenständliche Malweise sowie durch die verschiedenen zeitgenössischen Arten der Hard Edge-Abstraction zum Ausdruck kam. Dabei muss auch gleich festgehalten werden, dass Katz' Neuerungen als gegenständlicher Maler parallel zu denen jener Künstler liefen, die strikte an der abstrakten Malerei festhielten.

DAVID RIMANELLI *schreibt regelmässig für «Artforum».*

Der Abstrakte Expressionismus beruhte auf zwei widersprüchlichen Werten, die sich jedoch nicht unbedingt ausschlossen: einer tiefen, oft aufgewühlten Subjektivität einerseits, die durch den malerischen Gestus ausgedrückt wurde; und einem grob vereinfachten Formalismus andererseits, der dem erkenntnisgeleiteten und intuitiven Glauben entsprang, dass der Gegenstand der Malerei weitgehend, wenn nicht völlig, untrennbar sei von den Vorgängen und Zuständen des Ausdrucksmittels selbst. Katz unterdrückte den keuchenden Existentialismus des Abstrakten Expressionismus, hielt jedoch an dessen impliziter, formalistischer Aufwertung der Malerei als Malerei fest, wobei er dieser eine neue Form gab. Indem er nun aber die Dichotomie des Abstrakten Expressionismus aus seinem Schaffen verbannte, ersetzte er sie gleichzeitig durch seine eigene. Mit Irving Sandlers Worten: «Er trachtete danach, zwei der wichtigsten und, wie es scheint, unvereinbarsten Tendenzen in der modernen Kunst zu verbinden: treu zu sein gegenüber der dreidimensionalen Welt... und treu zu sein gegenüber dem malerischen Ausdrucksmittel, dem Bild als einem realen, zweidimensionalen Objekt...» [1] *Wenn Katz' Kunst also auf einem offensichtlichen Widerspruch basiert, so erstaunt es vielleicht nicht, dass sich die über ihn verfassten Kritiken ebenfalls gegenseitig missverstehen. Dialektische oder dichotome Analysen durchdringen diese Kritik, die die fundamentale Spaltung zwischen abstrakter und gegenständlicher Darstellung, narrativer Expansion und formalistischer Reduktion von Katz' ästhetischem und historischem Bewusstsein wiedergibt. Trotz seines offenkundigen Bestrebens, den «gesellschaftlichen» und philosophischen Bezug auf ein Minimum zu beschränken und das Schwergewicht auf formale Werte zu legen, eliminieren die gesellschaftlich und philosophisch orientierten Kritiken die Reinheit von Katz' Formalismus immer wieder.*

Wie Katz' Kunst durch die Zerrissenheit in seinem Denken Opfer von Psychologismus, Gesellschaftsgeschichte und Literatentum wird, zeigt sich deutlich in Auszügen zweier bekannter Kommentare über den Künstler. In einem Essay, der 1986 im Katalog zu einer Katz-Retrospektive im Whitney Museum abgedruckt wurde, kommt der Kunsthistoriker Robert Rosenblum zu folgendem Schluss: «Vielleicht ist das bemerkenswerteste bei Katz schliesslich die Art, wie er die Dinge des täglichen Lebens und Liebens, von denen wir glaubten, sie taugten höchstens für einen ereignislosen Tagebucheintrag, aufgenommen und ohne Umschweife auf den grossformatigen Schauplatz der heutigen amerikanischen Monumentalkunst übertragen hat. Diese sowohl privaten wie öffentlichen, bescheidenen wie stolzen, imposanten Bilder verbinden die höchsten Ansprüche der ambitiösen abstrakten Kunst mit dem Bedürfnis, die stillen Wahrheiten der persönlichen Erfahrung festzuhalten.» [2]

Obschon Rosenblums Verständnis für Katz' Beweggründe und Werk ein vorwiegend formalistisches ist, sind seine präzisen, formalen Analysen und kunsthistorischen Zusammenhänge letztlich auf eine Art Nationalismus zurückzuführen. Er bringt Katz in kunsthistorischer Hinsicht mit einem formalistischen Epos «heroischer» amerikanischer Abstraktion der Nachkriegszeit in Verbindung – mit dem, was Irving Sandler «den Triumph der amerikanischen Malerei» nannte. Jener Heroismus der Kunst passt gut zur selbstsicheren, wenn nicht sogar bombastischen Stimmung der USA während der 50er und anfangs der 60er Jahre. Gleichzeitig gibt sich Rosenblum einem weitgehend aussermalerischen Lobgesang auf Werte wie Offenheit und Ehrlichkeit des amerikanischen Utopia hin. Seine simple Verherrlichung von Katz' «amerikanischem Akzent» («American Accent» ist der Titel seines Essays) stützt sich stark auf jene Art Sentimentalität, die Robert Hughes veranlasste, Katz zum «Norman Rockwell der Intelligenzija» zu ernennen. Da Rosenblum davon ausgeht, dass ein Kunstwerk sein Inhalt ist, fällt ihm natürlich auf, dass die sicheren Kompositionen und die selbstbewusste Palette mit der «gehobenen» Gelassenheit seiner Modelle identisch sind. Indem er annimmt, das behagliche, schöne Leben sei auf den Bildern dargestellt und komme in ihren kühlen, kultivierten Oberflächen perfekt zum Ausdruck, offenbart er seinen Glauben an die reine Wahrheit der Oberfläche.

Ann Beattie – Erzählerin und Psychologin – macht in ihrer 1987 erschienenen Monographie über den Künstler keinen Hehl daraus, dass sie Oberflächen zutiefst misstraut. So ist es denn auch die aggressive Flachheit, das «Offenkundige» der Bilder, die sie ver-

ALEX KATZ, ADA'S BLACK PUMPS / ADAS SCHWARZE STÖCKELSCHUHE, 1987,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *48 x 60"* / 122 x 152 cm.

anlasst, die Offenkundigkeit in den Werken selbst zu vernachlässigen, um eine tiefere, verborgene, unglückliche Bedeutung unter ihren manierlichen Oberflächen zu suchen.

«Obschon es sich bei seinen Modellen um Freunde und Bekannte handelt, ist Katz wohl kaum die zeitgenössische Version eines schmeichlerischen Höflings: Er hat Leute gemalt, denen es nicht gelang, Kontakte zu knüpfen; er hat Leute gemalt, die dabei waren, sich heftig voneinander loszureissen; er hat das Ende von Beziehungen festgehalten, die offiziell noch nicht aufgelöst waren. Nicht selten fällt das Licht, für das sich Katz so sehr interessiert, in wunderschöner Manier auf eine Welt der Entfremdung, der Traurigkeit und des Konflikts.» [3]

Während die Form-Inhalt-Dichotomie vom Kunsthistoriker unauffällig ins Spiel gebracht wird, beschwört sie die Novellistin mit wahrer Besessenheit herauf und gelangt zu beinahe komisch unangebrachten Interpretationen. Wo zum Beispiel sieht man in den Bildern Katz' Modelle «sich heftig voneinander losreissen» oder überhaupt etwas «heftig» tun? Anstatt Katz als eine Art Fairfield-Porter-Chronist des gefälligen, alltäglichen Lebens zu akzeptieren (wenn auch einer, der diesem Leben das heroische Format der Abstraktion verleiht), stöbert Beattie eifrig nach moralischen Wurzeln, Entfremdung und Gesetzlosigkeit. Da sie sich der Kunst als Gesellschaftspsychologie verschrieben hat, besiedelt sie Katz' Leinwände mit Charakteren aus ihren eigenen Romanen und Geschichten.

Obschon Rosenblums vorbehaltloser Formalismus dem Temperament des Künstlers näherkommt als Beatties haltlose Fieberträume, hält sich keiner der beiden an Katz' irrtumsfreie, strenge Perspektive. Beide Verfasser drängen den Bildern einen vagen Moralismus auf, der genauso in Sätzen wie «Dinge des täglichen Lebens und Liebens» und «die stillen Wahrheiten der persönlichen Erfahrung» steckt, wie in den hoffnungs-

ALEX KATZ, THE MARINE / DER MARINE-SOLDAT, 1966
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *50 x 80½ "* / 127 x 204 cm.

losen «Neufassungen» der Bilder als banale, häusliche Melodramas. Katz strebt vielmehr nach einem Amoralismus, der äusserst bildlich ist: ikonisch, und nicht symbolisch oder psychologisch. Seine besten Gemälde wie THE BLACK DRESS (1960), bei dem ein einzelnes Bild von Ada auf einer Leinwand sechs Mal wiederholt wird, lassen die Krisen und Brüche der zeitgenössischen amerikanischen, abstrakten und gegenständlichen Kunst in der heiklen Spannung schweben, die durch die konkurrenzierenden formalistischen und narrativen Werte entsteht. Der emotionale Inhalt wird durch die formale Vereinfachung abgeschwächt; die lockere Gesellschaftskomödie wird in ein hieratisches Serienbild umgewandelt.

Die widersprüchlichen Kräfte von Katz' Kunst entspringen dem Zerfall der Hegemonie des Abstrakten Expressionismus, dem Verlust seiner gleichzeitig über Form und Gefühl herrschenden Macht. Im Zug der dialektischen und schonungslos teleologischen Entwicklung der Formen hin zu immer höheren Stufen selbstbewusster Reinheit (ohne Clement Greenberg nahetreten zu wollen) legte die Abstraktion ihren übersteuerten Emotionalismus ab und machte damit einer sanften, trägen Ungerührtheit Platz.

Katz gestaltete die bildliche Darstellung innerhalb dieser neuen Stimmung kühlen Abstrahierens um. Als abstrakter gegenständlicher Maler lässt er die Antinomien der amerikanischen Nachkriegskunst – Form und Inhalt, Stil und Substanz, heiss und kalt – in ein prägnantes Oxymoron zusammenfallen.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

1) Sandler, Irving: Alex Katz. New York 1979: Harry N. Abrams; S. 18.
2) Rosenblum, Robert: «Alex Katz's American Accent», Alex Katz. Whitney Museum of American Art, New York 1986; S. 31.
3) Beattie, Ann: Alex Katz. New York 1987: Harry N. Abrams; S. 25.