



Alex Katz

Alex

Katz



THYSSEN-  
BORNEMISZA  
MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de  **Comunidad  
de Madrid**



# Alex

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Del 11 de junio al 11 de septiembre de 2022



THYSSEN-  
BORNEMISZA  
MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de



# Katz

#### **Patronato**

#### **Presidente**

Miquel Iceta i Llorens

#### **Vicepresidenta**

Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

#### **Patronos**

Eduardo Fernández Palomares

Isaac Sastre de Diego

María José Gualda Romero

Baronesa Francesca Thyssen-Bornemisza

Miguel Klingenberg

Barón Borja Thyssen-Bornemisza

Víctor Francos Díaz

María de Corral López-Dóriga

Juan Antonio Pérez Simón

Salomé Abril-Martorell Hernández

#### **Secretaria**

Pilar Barrero García

#### **Director artístico**

Guillermo Solana

#### **Director gerente**

Evelio Acevedo

Precursor del arte pop, artista de formatos enormes, colores vivos y un trabajo seductor, la obra de Alex Katz recorre las últimas décadas del arte contemporáneo, y a sus 94 años de vida sigue siendo una de las grandes figuras de las artes visuales.

La exposición que ahora presentamos nos permite disfrutar de la primera retrospectiva que se le dedica al artista norteamericano en nuestro país. Realizada en estrecha colaboración con el propio Katz, la muestra aborda una producción enorme e incesante a través de cuarenta piezas, muchas de ellas de gran formato, que recorren las obsesiones recurrentes de Katz: los retratos, ya sean en grupo o solitarios, junto con sus reconocibles flores, o los paisajes luminosos.

Alex Katz es una figura reconocida internacionalmente desde la década de los sesenta por su aportación al arte norteamericano, especialmente por su papel como precursor del arte pop. De innegable atractivo visual, su obra tiene la capacidad de colarse en nuestra retina, y muchos de sus imágenes forman parte de la memoria visual, y emocional, de generaciones de espectadores.

Esta exposición, que hubo de posponerse, como tantas otras cosas, por la pandemia en 2020, es la muestra de cómo la vida se abre camino, al igual que lo demuestran los cuadros del artista. Quisiera agradecer a todos aquellos que han hecho posible, pese a las dificultades, llevar a cabo la exposición, y agradecer y recordar el trabajo y la dedicación del co-comisario de la exposición, Tomàs Llorens, lamentablemente fallecido en junio de 2021.

La exposición *Alex Katz*, que el Museo Nacional Thyssen–Bornemisza presenta este verano, va a permitir al público conocer al maestro de la pintura norteamericana del siglo XX, pionero del arte pop, que tiene hoy el reconocimiento unánime de la crítica.

Esta exposición monográfica nos da cuenta de las esencias de los maestros que han ido modelando la obra del pintor. La escala de los grandes europeos como Veronés o Rubens y los expresionistas abstractos como Pollock o Rothko; el intento de romper con la pintura de narración para captar el instante de los impresionistas Manet o Cézanne; la visión asimétrica del retrato de Picasso; la composición como red de relaciones entre figuras de Rembrandt o Watteau.

Los casi cuarenta óleos de gran formato nos ofrecen también el repertorio de los temas esenciales de Katz: la figura humana en los retratos individuales y de grupo, las flores y los paisajes ambientales envolventes. Un repertorio de obras que muestran todo el despliegue de sus técnicas: el gran formato, los fondos planos o de color uniforme, la multiplicación de las figuras, la fragmentación de los rasgos, la superposición de planos y volúmenes, la primacía del color sobre las cosas.

La exhibición condensa así la evolución de su trayectoria artística y refleja la búsqueda y las ambiciones del pintor, una exploración constante de los problemas pictóricos en los límites de la representación de la realidad.

Dejémonos llevar por la propuesta de Katz a habitar el espacio de la pintura en lugar de contemplarlo; a perdernos en la apariencia y la ausencia de la psicología en los personajes que retrata; a entrar en la composición aparentemente sencilla e indagar en el sutil dinamismo del retrato de grupo. Aceptemos la invitación a respirar el color de la pintura del paisaje ambiental, la inmersión en los nocturnos, y caminar por la frontera entre lo figurativo y la abstracción.

Recojamos la sugerencia de Katz a recorrer el espacio y el tiempo de la obra pictórica, el presente histórico del tiempo pasado, la tendencia del presente inmediato, la hora y el minuto que por un momento vivimos.

Queremos felicitar por este proyecto al director artístico del museo Guillermo Solana, co-comisario de esta muestra junto con Tomàs Llorens, recientemente fallecido, a quien debemos su ayuda en la fundación de este gran templo del arte que es el Thyssen–Bornemisza.

El museo que nos invita a vivir en la pintura, aquí y ahora, en el corazón de Madrid.

La obra de Alex Katz se ha expuesto otras veces en España, pero nunca hasta ahora se había intentado en nuestro país una retrospectiva del conjunto de su creación. Cuando hace cuatro años iniciamos este proyecto, éramos conscientes de la dificultad de resumir en cuarenta piezas una carrera que se ha extendido durante siete décadas. Lo decisivo para alentar nuestra audacia o nuestra temeridad fue que, desde la primera visita al estudio de Alex Katz, encontramos una ilimitada generosidad en el artista y su familia: en Ada, Vincent y Vivien. Después las cosas se complicaron más allá de lo verosímil. La fecha prevista para inaugurar la muestra, junio de 2020, coincidió con la pandemia global y nos vimos forzados a aplazarla dos años. Al mismo tiempo, la contigüidad en fechas con una gran retrospectiva en el Guggenheim de Nueva York puso de nuevo en riesgo nuestro proyecto, pero todo se resolvió finalmente con la colaboración del museo neoyorquino. Superar una carrera de obstáculos como ésta solo ha sido posible gracias al compromiso de muchas personas. Quiero expresar, ante todo, mi reconocimiento a los prestadores, coleccionistas e instituciones que nos han confiado sus obras maestras. La colaboración desinteresada de Javier López fue imprescindible para llegar a las mejores colecciones de Alex Katz, y entre ellas a la suya propia. Este catálogo no hubiera sido posible sin el inteligente trabajo de edición de Catalina Garrigues y Ángela Villaverde. La comisaria técnica del proyecto y autora de la biografía de Katz en estas páginas, Leticia de Cos, ha conducido la realización de la muestra cuidando cada detalle en permanente consulta con Vivien Katz. Todo el equipo del museo recordamos en este momento a nuestro querido Tomàs Llorens, director honorario del Thyssen y co-comisario de esta exposición, que falleció el año pasado sin ver concluido un proyecto que le ilusionaba.

Nuestro museo no cuenta en sus colecciones con ninguna pieza de Alex Katz. Esta ausencia imperdonable ha sido reparada ahora gracias la adquisición, por parte del barón Borja Thyssen–Bornemisza y su esposa Blanca, de una obra maestra reciente de Alex Katz que está incluida en la exposición y, por expresa voluntad de sus propietarios, podrá más tarde verse expuesta en las salas de nuestra colección permanente. Lo agradecemos de todo corazón.

Finalmente deseo hacer constar mi profundo agradecimiento, una vez más, a la Comunidad de Madrid por el constante apoyo que ha prestado a cada uno de nuestros proyectos.

## Agradecimientos

El Museo Nacional Thyssen–Bornemisza quiere dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que, con su colaboración, han contribuido de manera decisiva a la realización de esta exposición:

Candela Álvarez Soldevilla, Margaret Andera, Vivien Bittencourt, Peter Blum, Manuel Borja-Villel, Monica di Cardenas, Danielle Cardoso, Adela Castellano, Robert Casterline, Marta Cesteros, James Elliot, Lily Goldberg, Juan Eduardo Gómez, Jordan Goodman, Claudia Gould, Michael Govan, Gray Gallery, Bernard Guenancia, Max Hollein, Vincent Katz, Marie–Louise Laband, John Leighton, Boye Llorens, Javier López, Glenn D. Lowry, José Moreno Carretero, Darinka Novitovic Chase, Andrew Pappas, Henry Peter, Harald Plass, Marcelle Polednik, Joan Rosenbaum, Klaus Albrecht Schröder, Miguel Soler–Roig, Edward Tyler Nahem, Borja Thyssen–Bornemisza, Adam D. Weinberg, Michèle M. Wong.

## Prestadores

### Alemania

#### Núremberg

Harald Plass

### Austria

#### Viena

Albertina

### España

Colección Ars Fundum

Colección Studiolo. Candela Álvarez Soldevilla

Colección Borja Thyssen–Bornemisza

Mr. y Mrs. P. Andrew Pappas

#### Madrid

Colección Altec

López de la Serna CAC

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

### Estados Unidos

GCV LLC

#### Los Ángeles

Los Angeles County Museum of Art

#### Milwaukee

Milwaukee Art Museum

#### Nueva York

Peter Blum Gallery

Alex Katz

Grey Art Gallery. New York University Art Collection

The Jewish Museum

The Museum of Modern Art

The Metropolitan Museum of Art

Edward Tyler Nahem

Whitney Museum of American Art

Y otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.



Alex Katz y su hijo Vincent en su estudio de Nueva York, 1961

12 – 33

## Alex Katz esencial

Guillermo Solana

36 – 111

## Obras

112 – 119

## Alex Katz. Notas biográficas

Leticia de Cos Martín

121 English texts

Guillermo Solana

# Alex Katz

## esencial

*Apple Blossoms*, 1994  
[detalle de cat. 23]





## 1 — El lienzo grande

Si hay una constante en la obra de Alex Katz es la voluntad de hacer pintura de gran formato. El lienzo grande es para él un signo de la ambición necesaria en arte:

“Consideremos por ejemplo a alguien como Joshua Reynolds, un artista de gran estilo. La mayoría de la gente diría hoy que tenía un gusto anticuado, pero tenía esta idea básica del cuadro de gran tamaño. Es lo que un artista debería hacer con su vida. Sientes simpatía por eso. No es un pedacito del alma del artista sobre el que meditar. No hace una pequeña cosita”<sup>1</sup>.

Cuando Alex Katz descubrió su vocación de pintor, el lienzo grande comenzaba su reinado en el expresionismo abstracto. A veces se ha visto la pintura de gran formato como algo típicamente americano. Si se quisiera trazar una genealogía del lienzo grande en los Estados Unidos, habría que comenzar, a mediados del siglo XIX, con los paisajes panorámicos de Frederic Church –Niágara, los Andes, los icebergs del Atlántico Norte– y de Albert Bierstadt –las Rocosas, el Capitán de Yosemite y otras maravillas–. Un segundo momento clave se situaría hacia 1930, con el boom del muralismo consagrado, ya no a los grandes monumentos naturales, sino a las masas urbanas como nuevo objeto y sujeto de la pintura. Era la época en la que Diego Rivera cubría de frescos Norteamérica, desde Detroit al Rockefeller Center, y los edificios públicos se vestían de pintura gracias al Federal Art Project de la Works Progress Administration, que empleó a miles de artistas, entre ellos a Gorky y De Kooning, Pollock y Rothko. El último episodio de esta prehistoria sería la llegada del *Guernica* de Picasso a Nueva York en 1939, que tuvo un enorme impacto en los futuros expresionistas abstractos.

Pero Alex Katz rechaza el matiz nacionalista de esta historia. Prefiere ver el lienzo grande de los expresionistas abstractos, más allá de sus precedentes inmediatos, como un retorno a la pintura europea, y sobre todo a los grandes venecianos<sup>2</sup>. Cuando Katz viajó a Europa por primera vez en 1965, recordó lo que tiempo atrás le había dicho Franz Kline:

“Si crees que nuestras pinturas son grandes, espera a ver algunas de las que hay en Europa”. En su primera visita al Louvre, le impresionó sobre todo la escala de Veronés (“Veronés era King Kong”), de Rubens y de Jacques-Louis David<sup>3</sup>.

<b>Experiencia inmersiva</b>
------------------------------

Se dice que cuando Napoleón contempló su propia *Coronación* pintada por David, un lienzo de más de seis metros de alto y casi diez de ancho, manifestó su imperial satisfacción exclamando: “Esto no es una pintura, se puede entrar en este cuadro”. [“Ce n’est pas une peinture, on marche dans ce tableau”]<sup>4</sup>. Los primeros defensores del expresionismo abstracto justificaron el gran formato por su efecto *immersivo*: el cuadro grande ofrecería *una experiencia dentro del cuadro*. Pero esta experiencia se ha interpretado de distintas maneras. El primero en intentarlo fue Harold Rosenberg, en su legendario artículo “The American action painters” (1952). Lo curioso es que Rosenberg no abordaba allí el tamaño del lienzo sino de forma indirecta. La segunda sección de su ensayo se titulaba, de modo muy revelador: “Entrar en el lienzo” [“Getting inside the Canvas”] y comenzaba con unas frases muy citadas: “En un momento dado, el lienzo comenzó a aparecer para un pintor americano tras otro como una arena en la que actuar –en vez de como un espacio en el que reproducir, rediseñar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginado”<sup>5</sup>. Desde su concepción de la pintura como “acción”, era natural para Rosenberg redefinir el lienzo como “arena”, en el sentido de anfiteatro romano o ruedo taurino, como “arena de cuatro lados”<sup>6</sup>. En otro pasaje aún más hiperbólico, Rosenberg declaraba que el pintor expresionista abstracto “iba a la blanca extensión del lienzo como el Ismael de Melville se hacía a la mar”<sup>7</sup>. La idea de “entrar en el lienzo” se inspiraba probablemente en las fotografías y películas de Hans Namuth, publicadas en 1951, en las que Pollock aparecía a veces pisando el lienzo, literalmente *dentro del lienzo*<sup>8</sup>.

Frente a esta primera interpretación del gran formato, Clement Greenberg propuso poco después su propia versión del lienzo grande como agente de una

<sup>1</sup> Alex Katz en una entrevista con Carter Ratcliff (1977), disponible en https://www.alexkatz.com/bibliography/selected\_articles\_and\_reviews/New\_York\_Today\_Some\_Artists\_Comment-Ratcliff\_Carter-Art\_in\_America, consultado por última vez 5/4/2022.

<sup>2</sup> Robert Storr: “Robert Storr in Conversation with Alex Katz”, en Carter Ratcliff, Robert Storr, Alex Katz, Iwona Blazwick y Barry Schwabsky: *Alex Katz*. Londres, Phaidon, 2017, p. 15.

<sup>3</sup> Vincent Katz (ed.): *Invented Symbols: An Art Autobiography by Alex Katz*. Waterville, Colby College Museum of Art–Milán, Charta, 2012, pp. 93–94.

<sup>4</sup> Jacques Louis Jules David: *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*. Paris, Victor Havard, 1880, p. 427.

<sup>5</sup> Harold Rosenberg: “The American Action Painters”, en David y Cecile Shapiro (eds.): *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 76.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>8</sup> El mismo Pollock confesaba, en una famosa declaración: “Cuando estoy en mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo”. Y por declaraciones como las de Rothko: “Pintar un cuadro pequeño es situarte fuera de tu experiencia, mirar a la experiencia por encima como con una vista estereoscópica o con una lente reductora. Sin embargo, si pintas un cuadro más grande, estás en él”. En Mark Rothko: “Address to Pratt Institute” (noviembre de 1958), en Miguel López-Remiro (ed.): *Writings on Art. Mark Rothko*. New Haven-Londres, Yale University Press, pp. 125–128, aquí p. 128; y “Letter to Katharine Kuh, September 25, 1954”, en *ibid.*, p. 99.

<sup>9</sup> Clement Greenberg: “‘American-Type’ Painting”, publicado en *Partisan Review* (primavera de 1955), en Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950–1956*, vol. 3. John O’Brian (ed.). Chicago, The Chicago University Press, 1993, p. 232.

<sup>10</sup> Clement Greenberg: “Louis and Noland” (1960), en Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance 1957–1969*, vol. 4. John O’Brian (ed.). Chicago, The Chicago University Press, 1993, p. 97.

<sup>11</sup> Thomas B. Hess: “U.S. painting: Some recent directions”, en *Art News Annual*, vol. 25, 1955–1956, pp. 73–98, 174–180, 192–199, aquí p. 196.

<sup>12</sup> E. C. Goossen: “The big canvas” (1958), en *Art International*, vol. 2, n.º 8, noviembre de 1958, pp. 45–47, en Gregory Battcock (ed.): *The New Art: A Critical Anthology*. Nueva York, Dutton, 1966, pp. 48–56, aquí p. 56.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 54–55.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>15</sup> En “Oral history interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20”, en Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>16</sup> Robert Storr: “Robert Storr in conversation with Alex Katz”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, *op. cit.* nota 2, p. 8.

desmaterialización o sublimación óptica vinculada, no ya a una acción gestual (brochazos, *dripping*, etc), sino a la extensión de color. En las telas de Clyfford Still, Barnett Newman y Mark Rothko, según Greenberg, “el color respira desde el lienzo con un efecto envolvente, que se intensifica con el gran tamaño del cuadro. El espectador tiende a reaccionar ante esto más en términos de decorado o ambiente [*environment*] que en los que se asocian habitualmente con un cuadro colgado en la pared”<sup>9</sup>. El sentido del gran formato es “que la pintura ocupe una parte tan grande de mi campo visual, que pierda su carácter de objeto táctil discreto, y de este modo se convierta más puramente en una imagen, en una entidad estrictamente visual”<sup>10</sup>. Rosenberg hablaba del “entrar en el lienzo” como una vivencia física del pintor; Greenberg, en cambio, lo entendía como una experiencia óptica del espectador. Un tercer crítico, Tom Hess, seguiría a Rosenberg en la centralidad del artista, pero poniendo un mayor énfasis en lo visual. Hess observa que “el artista que trabajaba en un lienzo grande descubrió que el lienzo lo envolvía, que su forma llenaba la periferia de su visión, la obra se volvía una extensión más directa de su humanidad. Podía ‘pintarse a sí mismo dentro del cuadro””<sup>11</sup>.

Prolongando la línea de Rosenberg, el crítico E. C. Goossen tematizó el problema del gran formato en su ensayo “The big canvas” (1958). Allí atribuye al lienzo grande abstracto “una dignidad que ya no es invadida por agentes ficticios de aspecto humano”<sup>12</sup>. El vacío que deja la figuración ausente lo llena el cuerpo mismo del artista, actuando con la máxima espontaneidad. La técnica de un Jackson Pollock ya no es una habilidad de la mano y la muñeca, sino un ejercicio del cuerpo entero, y éste necesita un campo de acción; de este modo el gran formato hace posible una “liberación física” del acto de pintar<sup>13</sup>. Pero quizá lo más original del argumento de Goossen es su tesis según la cual el lienzo grande y la figuración serían, en última instancia, incompatibles: “La presencia de la figura definiría la escala del cuadro desde dentro en términos de las proporciones del cuerpo humano, y la escala del cuadro depende de su relación con el cuerpo

humano del espectador que está fuera”<sup>14</sup>. El antiguo papel de la figuración como clave de la escala interna debería dejar paso a una nueva hegemonía de la escala externa, determinada por el cuerpo del espectador que está delante del cuadro.

<b>¿Figuración en gran formato?</b>
-------------------------------------

Alex Katz ha explicado cómo aprendió la importancia de la escala externa en sus primeras exposiciones colectivas, cada vez que una obra suya era *desplazada* por un cuadro vecino de formato mayor; por ejemplo, en el Whitney New Talent, cuando descubrió que sus pinturas, que él pensaba que eran grandes, pero que sólo tenían metro y pico de lado, “quedaban como sellos de correos” junto a otras<sup>15</sup>.

Hacia el final de la década de 1950, Katz encuentra por fin su misión, que será llevar la pintura figurativa a la gran escala de la abstracción expresionista: “Aquellos Klines y De Koonings tenían una energía tan grande... yo quería hacer algo que los derribara de la pared. Tal cual, más músculo, más energía. Ellos marcaban el estándar. No era su estilo lo que yo quería seguir; lo que quería era pintar a la altura de sus estándares. Así que tomé una obra figurativa y me dije: ‘Vale, quiero una pintura figurativa a la escala de los expresionistas abstractos’, o sea, a gran escala. Nadie había hecho algo así, era algo emocionante”<sup>16</sup>.

Mucho más tarde, en un punto más avanzado de su carrera, Katz nos ha explicado además cómo su decisión por el gran formato ha determinado su carrera no una, sino dos veces, en lo que él llama sus dos grandes momentos de resurgimiento:

“Yo tuve dos grandes impulsos en cuestión de estilo. La mayoría de los pintores apenas llegan a tener uno. El primero fue con los fondos planos y las caras, fueron tres años, y entonces hice las cabezas grandes, y estuvo bien. Luego, hacia el final de los sesenta, me quedé un poco fuera de moda y tuve que decidir si quería ponerme al día y pintar como un fotorrealista y un pintor perceptual. Y me dije: quiero ir con mi vocación, que es la pintura grande. En un cierto punto tienes que desarrollar tu

talento, y realmente tengo talento para la pintura grande, y por eso el diseño escénico me resultó tan fácil”<sup>17</sup>.

Tal como yo interpreto ese texto, el primer salto tiene lugar entre 1958 y 1962, cuando aparecen las grandes cabezas sobre fondo abstracto de color homogéneo. Nuestra exposición comienza con *The Red Smile* [cat. 3], una obra maestra que encarna ese primer rumbo, que se prolongará durante más de veinte años. El segundo impulso se situaría, según Katz, tras la retrospectiva del Whitney en 1986, y se caracteriza por los paisajes de gran formato. En los paisajes, la figura humana sale del cuadro y, en un movimiento inverso, entra en el cuadro el espectador. El paisaje pintado se convierte, como veremos, en un espacio para ser habitado por el ojo, el cuerpo y la mente de quien lo contempla.

#### Cita en Times Square

Tom Hess recordaba que, a comienzos de la década de 1950, en la intersección de la calle Diez y la Cuarta Avenida de Nueva York, donde tenían sus lofts muchos expresionistas abstractos, había una valla publicitaria con una cabeza gigante del dictador Trujillo que era muy admirada por los artistas, “no sólo por su atractivo proto-camp, sino por su escala, su presencia ‘objetiva’, su gravedad un poco loca”. Hess afirma que aquella valla de Trujillo marcó a De Kooning cuando éste comenzaba su serie *Women*. Después vino el pop, que para Hess no cumplió las expectativas y dejó a otros el desafío de asimilar aquella cabeza gigante de Trujillo: “quedó para Alex Katz el intentar el peligroso descenso desde las soñolientas lagunas del Gran Arte hasta el *maelstrom* de Times Square”<sup>18</sup>.

La anécdota de Hess nos recuerda algo esencial que habíamos olvidado al hacer el inventario de precedentes del lienzo grande. El gran formato no era sólo patrimonio de la Historia del Arte; no sólo era Veronés y David, Church y Bierstadt, Rivera y Picasso, Pollock, De Kooning y Kline. Alex Katz ha confesado su temprana pasión por

las vallas publicitarias y su deseo de apropiárselas, igual que la pantalla de cine, para su pintura<sup>19</sup>. Katz estaba ya trabajando a partir de vallas publicitarias cuando pudo admirar en 1961 la primera exposición de un auténtico pintor de *billboards*, James Rosenquist. Eran collages ampliados y ejecutados con la técnica de un pintor de carteles; un trabajo de ilustrador, desigual en calidad artística, “pero la escala y los efectos de collage eran sensacionales”<sup>20</sup>.

“Yo quería hacer pinturas que pudieras colgar en Times Square. Quería un espacio público de verdad”<sup>21</sup>. El sueño de Katz de medirse con los *billboards* pudo al fin realizarse literalmente en 1977, cuando le encargaron llevar su pintura a unos grandes paneles en Times Square: 23 cabezas de mujeres en una secuencia de 75 metros de largo y 20 metros de altura. El trabajo fue ejecutado por un pintor profesional de vallas llamado Jerry Johnson a partir de los cuadros de Katz y supervisado por éste. Katz ha recordado en muchas ocasiones la satisfacción que le produjo aquel trabajo: “Descubrí que mi pintura era más potente que cualquiera de las vallas publicitarias que la rodeaban. Fue una de las grandes experiencias de mi vida”<sup>22</sup>.

El cambio de escala forzó a Katz a cambiar de técnica, abandonando la pintura directa para adoptar un método más elaborado, trabajando a partir de bocetos del natural, a lápiz o al óleo. Luego introdujo los estudios sobre paneles de masonita cuyo dibujo trasladaba al lienzo definitivo, y a finales de la década de 1960 desarrolló una versión de la técnica renacentista del cartón, dibujando a carboncillo sobre grandes hojas de papel de estraza desde las cuales se pasa el dibujo al lienzo. De modo que Katz, que había comenzado improvisando al estilo Pollock, terminó trabajando de una manera tan consciente y deliberada como los maestros antiguos<sup>23</sup>.

<sup>[1]</sup> Robert Storr: “Entrevista a Alex Katz”, en Alex Katz. Once in a Lifetime. Madrid, Galería Javier López, 2016, pp. 27-28.

<sup>[2]</sup> Thomas B. Hess: “Alex Katz’s sign”, en David Sylvester (ed.): Alex Katz: Twenty-Five Years of Painting from the Saatchi Collection. Londres, The Saatchi Gallery, 1997, p. 176.

<sup>[3]</sup> “Siempre me han gustado las vallas publicitarias. Me encantaban las vallas sentimentales. La manera en que destacaban. Aportaban algo a la pintura. […] A veces las vallas, los anuncios y las películas me parecían mejores que la mayoría de las pinturas”. En Storr 2016, op. cit. nota 17, p. 172; Richard Prince: “Alex Katz in conversación with Richard Prince (extract)” (1991), en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 182.

<sup>[4]</sup> Vincent Katz 2012, op. cit. nota 3, p. 151.

<sup>[5]</sup> Ibid., p. 94.

<sup>[6]</sup> Ibid., p. 99.

<sup>[7]</sup> David Sylvester: “Interview with David Sylvester (1997)”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 202; Sylvester 1997, op. cit. nota 18, pp. 25-26.

<sup>[8]</sup> Frank O’Hara: “Alex Katz”, en Sylvester 1997, op. cit. nota 18, p. 159.

<sup>[9]</sup> Ibid.

<sup>[10]</sup> Storr 2016, op. cit. nota 17, p. 22.

<sup>[11]</sup> Vincent Katz: “Pinturas recientes”, en Alex Katz. Pinturas recientes, CAC Málaga, 2004, p. 31.

<sup>[12]</sup> Vincent Katz 2012, op. cit. nota 3, p. 80.

### 2 — Retratos icónicos

Katz comenzó su dedicación al retrato con la persona más cercana, más inmediata: con Ada del Moro, su mujer, que desde entonces ha sido su modelo más frecuente. Pero esta misma cercanía era el gran obstáculo para lograr la imagen que deseaba. Como Katz ha explicado en varias ocasiones, cuando empezó a pintar a Ada estaba demasiado implicado emocionalmente para que su trabajo funcionara. Le costó un año más o menos distanciarse lo suficiente para poder «ver» a Ada. Porque eso es lo que le interesa cuando pinta un retrato: no quién es la persona retratada, sino cómo aparece. Katz se sitúa en la tradición de los grandes modernos que reinventaron el retrato como un género anti-psicológico: Manet, Cézanne, Matisse… Nada de gestos: sólo superficies.

Algunos críticos, como Frank O’Hara, se han atrevido a ir más allá: “Aunque [Katz] continuamente pinta caras, que con frecuencia se parecen a su modelo, su interés pictórico es tan retratístico como el de Mondrian por Trafalgar Square”<sup>24</sup>. La comparación con Mondrian es reveladora al menos en este sentido: todas las innovaciones que Katz introducirá en sus retratos, como el gran formato, el *close-up* y la fragmentación de los rasgos, el fondo de color uniforme, la duplicación o multiplicación de una figura, sacrifican las convenciones del género del retrato en aras de la gramática abstracta de la pintura.

El mismo Frank O’Hara observaba que De Kooning planteó en los años cincuenta el problema de la figuración como el problema del entorno o contexto de la figura: ¿este contexto debía ser naturalista, ilusionista, simbólico? ¿O mera pintura? La solución de Katz, explica O’Hara, fue emplazar una figura realista “en un espacio que no tenía suelo, ni paredes, ni fuente de luz, ni punto de vista”: un vacío de color pintado liso<sup>25</sup>. El fondo plano de color uniforme fue un elemento tomado de la abstracción: “Comencé con los retratos, y eran figuras sobre fondos planos. El fondo plano venía de la pintura abstracta”<sup>26</sup>.

Vincent Katz ha señalado que, para alejarse del realismo tradicional, su padre

necesitaba “separar la figura del fondo” y esa escisión la consiguió de dos maneras: mediante las figuras pintadas sobre fondo de color uniforme y, paralelamente, mediante las figuras sin fondo, es decir, los llamados *cutouts* que Katz comenzó a crear en 1959 y ha continuado desde entonces<sup>27</sup>. Los *cutouts* son un interesante desvío o digresión de la pintura, que sale al espacio tridimensional pero sin llegar a adquirir volumen escultórico. Igual que Matisse se servía del modelado para afrontar las dificultades que le planteaban sus figuras pintadas, Katz ha utilizado los *cutouts* para resolver problemas de dibujo y composición de sus cuadros, distanciándose primero de la pintura sobre lienzo para luego volver a ella.

#### Cabezas monumentales

En 1957 Katz pinta cuadros con una figura sola sobre fondo blanco que son de formato todavía modesto; en 1958 el fondo se vuelve de color y el tamaño del lienzo se duplica. El gran formato fue, después del fondo de color plano, el segundo rasgo importado por Katz de la pintura abstracta expresionista. Al aumentar las medidas del lienzo, la figura de tamaño natural se quedaba un tanto perdida. Por eso Katz tuvo que inventar las cabezas monumentales en *close-up*. Al mismo tiempo que aumentaba el tamaño del lienzo (escala externa), debía crecer la magnitud del rostro dentro del lienzo (escala interna). “En 1962 comencé a pintar grandes cabezas en *close-up*, con un encuadre muy ajustado. Quería crear un realismo en tiempo presente que pudiera tener una superficie más poderosa que cualquiera de los viejos pintores expresionistas abstractos”<sup>28</sup>. *The Red Smile* (1963) es un ejemplo de esas cabezas monumentales; al estar cortado por el borde del lienzo, el rostro de Ada resulta más imponente, más monumental. Katz aplica al rostro un proceso de abstracción que genera extrañamiento, que nos impide la empatía inmediata. Los rasgos aparecen aislados entre sí: ceja, ojo, nariz, boca. La boca es el foco principal y la bisagra entre las dos mitades exactamente equilibradas en cuanto al

espacio que ocupan: la cara y el fondo, el retrato y la abstracción, encarnada en ese fondo uniforme de rojo de cadmio que cancela el entorno realista.

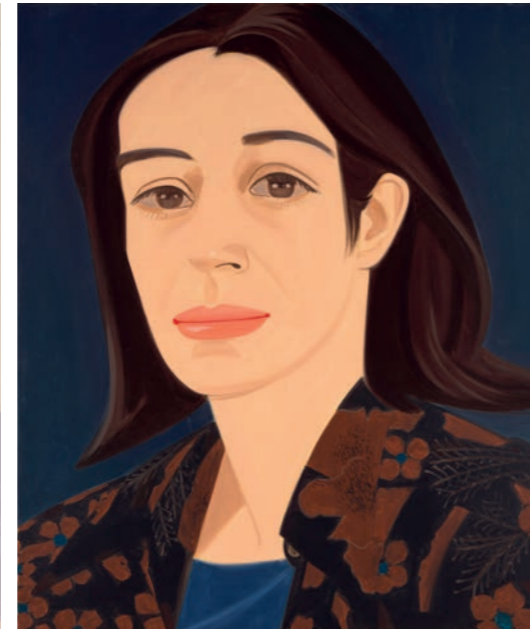
*The Red Smile* evoca sin duda el lenguaje directo de las vallas publicitarias: una sonrisa gigante puede vender cualquier mercancía, desde un paquete de Camel hasta una botella de Coca-Cola. Pero la sonrisa es también un problema pictórico puro: el de una representación convincente del movimiento. Como dice Katz, “la sonrisa es movimiento”, y es un gesto que la fotografía congela y que sólo puede recrearse a través de los recursos de la pintura<sup>29</sup>. En la década de 1990, Katz volvería una y otra vez a la sonrisa como protagonista de sus cuadros, por ejemplo, en *Big Red Smile* (1993) [cat. 24].

El *close-up*, la fragmentación y el color rojo reaparecen en otra obra maestra, *Red Coat* (1982) [cat. 15]. Heinrich Wölfflin distinguía dos modos distintos de utilizar el color en relación con la forma. El pintor clásico pone el color al servicio de la claridad formal y con este fin reserva cada color para un objeto distinto dentro del cuadro. En cambio, el pintor barroco repite un mismo color en distintos lugares de un cuadro y de este modo libera al color de su función descriptiva. Wölfflin observa cómo Velázquez puede utilizar el color rojo en diferentes objetos, como vestidos, asientos o cortinas, consiguiendo así desligar al color de todo soporte material concreto. Matisse lleva al extremo ese recurso en su *Estudio rojo* (1911), con una inundación de rojo que aniquila las diferencias entre los objetos.

En *Red Coat*, Katz explora esta primacía ontológica del color sobre las cosas. Sería completamente inadecuado describir este cuadro diciendo que el abrigo, el sombrero y los labios de la mujer son de color rojo. Más bien deberíamos decir que el rojo es abrigo, el rojo es sombrero y el rojo es labios y, con un matiz más oscuro, el rojo es también el fondo. En la pintura clásica, el objeto era sustantivo y el color, adjetivo. Aquí las funciones se invierten: el color rojo es la verdadera sustancia, de la cual los objetos no son más que modificaciones accidentales.



fig. 1 Pablo Picasso, *Mujer con sombrero*, 1938. Óleo sobre lienzo, 61,6 x 47,6 cm. Colección privada  
Alex Katz, *Black and Brown Blouse*, 1976 [cat. 13]



### Retrato y abstracción

Entre mayo y septiembre de 1957 se celebró en el MoMA de Nueva York la retrospectiva *Picasso: 75th Anniversary*, que Katz sin duda visitó. Poco después, en el mes de octubre, Katz conoció a Ada del Moro y empezó a retratarla. El pintor confiesa: “Cuando comencé a pintar a Ada, estaba influido por la Dora Maar de Picasso<sup>30</sup>. Y resume así este encuentro: “[Picasso] pintaba a una mujer bella [Dora] en un estilo abstracto. No era literal. Pensé que aquellas pinturas eran extraordinarias. Las mujeres en ellas eran hermosas, algo difícil de creer. Fueron una inspiración en aquella época<sup>31</sup>. Como una huella de esa lección de Picasso, en los retratos de Ada, por ejemplo, en *Black and Brown Blouse* [cat. 13], resurge la asimetría facial picassiana, con un ojo más alto que el otro y la ambigüedad de la vista frontal y la vista de perfil [fig. 1].

29 Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, pp. 159 y 162.

30 Calvin Tomkins: “Alex Katz’s life in art”, en *The New Yorker*, 27 de agosto de 2018, disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/alex-katzs-life-in-art>, consultado por última vez el 6/4/2022.

31 Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 63.

32 Alice Notley, Anselm Berrigan y Edmund Berrigan (eds.), *The Selected Poems of Ted Berrigan*. Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2011, n.º 185.

33 Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, p. 13.

El modo más simple y directo de convertir un retrato en pintura abstracta ¿no es invertir la posición del rostro? *Upside Down Ada* [cat. 4] dio lugar a un poema de Ted Berrigan, íntimo amigo de la familia Katz cuyo retrato ocupa un lugar especial en esta exposición [cat. 8]. El poema, datado “7 mayo 82” y escrito en colaboración con Ada, ironiza sobre lo que un retrato revela acerca del retratado.

“No tienes que ser Marie Curie  
ni siquiera Simone de Beauvoir  
para escribir tus memorias, ¿sabes?  
Después  
de todo, todos tenemos una perversa  
polimorfa  
primera persona del singular, ¿no? [...]”<sup>32</sup>.

La primera paradoja de *Upside Down Ada* consiste en que, pese a su cercanía en *close-up*, no revela nada desde el punto de vista psicológico: es completamente mudo. La segunda paradoja es que, sin mostrarnos el cuerpo de la modelo, la postura invertida y el hombro descubierto sugieren un desnudo recostado e implican así la máxima intimidad entre el pintor y la modelo. Es inevitable relacionar el cuadro con una

litografía de Matisse que Katz pudo ver en el MoMA [fig. 2], una imagen de abandono sensual que Matisse retomará más tarde, notablemente en varias de sus pinturas de 1916-1917 de la modelo Laurette. Cuando le señalé este precedente matisiano, Katz observó que antes de Matisse estaba la *Mujer con un loro* (1866) de Courbet. Lo que sin duda confirma la sensualidad de esta *Upside Down Ada*.

El aire ligeramente cómico del dibujo de Matisse se vuelve, al aumentar la escala, un poco inquietante: los ojos invertidos y agigantados dominan la imagen, con su poder hipnótico, y la cabellera cobra un protagonismo inusitado, digno de Medusa. David Sylvester observa que las cabezas monumentales de Katz “recuerdan las imágenes abrumadoras de Cristo Pantocrátor en las bóvedas y ábsides bizantinos<sup>33</sup>. Al despojar al retrato de su envoltorio anecdótico y de su profundidad psicológica, al reducirlo a la gramática abstracta de la pintura, la figura retratada se ve hieratizada y elevada a un estatus mítico, al poder de la imagen de culto. Ese efecto es muy evidente, por ejemplo, en una obra maestra temprana como el retrato de *Ted Berrigan* (1967) [cat. 8].



fig. 2 Henri Matisse, *Cabeza boca abajo*, 1906. Litografía, 28,5 x 27,4 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Abby Aldrich Rockefeller, inv. 435.1940  
Alex Katz, *Upside Down Ada*, 1965 [cat. 4]

fig. 3 *Retrato múltiple de Marcel Duchamp*, 1917. Gelatina de plata, 8,7 × 14 cm. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne - Centre de Création Industrielle, París. Adquisición 2004, inv. AM 2004-177

fig. 4 Anton van Dyck, *Carlos I en tres posiciones (Triple retrato de Carlos I)*, 1635-1636. Óleo sobre lienzo, 84,4 × 99,4 cm. The Royal Collection, Reino Unido, inv. 404420

Alex Katz, *The Black Jacket*, 1972 [cat. 9]



### El retrato múltiple

En 1959, antes de las series de cabezas colosales, aparecen en la obra de Katz los retratos múltiples. “La gente —recuerda Katz— estaba haciendo retratos dobles, y los retratos dobles eran difíciles. Yo quería hacer un retrato doble no-psicológico, y pensé que podía hacerlo pintando el mismo retrato dos veces dentro de una única composición. Pero me equivocaba, se volvió psicológico”<sup>34</sup>. En efecto, los críticos cedieron pronto a la tentación e interpretaron las múltiples vistas de una figura como momentos sucesivos o como “facetas” de una personalidad. El crítico Lawrence Alloway explicaba que en los retratos múltiples de Katz “la sucesión de vistas implica el paso del tiempo” y “los diversos roles y momentos

en que Ada aparece son una declaración de la complejidad de la propia vida”<sup>35</sup>. La cuestión se vuelve a plantear ante retratos múltiples recientes, como *Nicole #1* (2016) [cat. 38] o el magnífico *Vivien* (2016) [cat. 39]. Aunque es difícil sustraerse a la ilusión psicológica, me parece que hay que evitar interpretar estos retratos como narrativa. Por el contrario, la repetición, la serialidad funciona aquí como un modo de bloquear la narración. Se podría comparar el retrato múltiple con el efecto *bullet time* de la película *Matrix*; una serie de fotogramas que producen una detención o al menos una ralentización del devenir.

En la pintura de Katz hay dos formas de lo múltiple: la serie lineal que siempre avanza y la simetría especular que avanza y retrocede. A veces, ambos modos se combinan: *The Black Jacket* [cat. 9] introduce en la serialidad un cambio de punto de vista y un factor especular; como si Ada se mirase en los espejos de un vestidor o un tocador. Son cinco Adas en semicírculo en diferentes ángulos, desde la vista frontal hasta el puro perfil. Las tres de frente, casi idénticas, producen una sensación inquietante, casi surreal. La pintura ha sido comparada con la famosa fotografía de Duchamp en medio de un juego de espejos (*Retrato múltiple de Marcel Duchamp*) [fig. 3]. Pero hay precedentes en los maestros antiguos, donde el retrato múltiple suele aparecer en el contexto del *paragone* o rivalidad entre pintura y escultura. El triple retrato de Carlos I de Inglaterra de Anton van Dyck fue pintado para enviarlo a Bernini y que este pudiera esculpir un busto fiel del monarca [fig. 4]. En el siglo XX, la multiplicidad expresa la rivalidad y la deuda de la pintura, no ya con la escultura, sino con la fotografía y el cine, con la hoja de contactos y la serie de fotogramas.

Las primeras repeticiones seriales de Katz precedieron a las de Andy Warhol. Por lo demás, hay una profunda diferencia entre los dos artistas. Así como Warhol mecaniza o automatiza la repetición serial mediante el proceso fotoserigráfico, Katz vuelve a pintar la imagen cada vez, y cada vez es diferente.

<sup>34</sup> Storr 2016, *op. cit.* nota 17, p. 23.

<sup>35</sup> Lawrence Alloway: “Alex Katz’s development”, en Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, p. 173.

<p><span><b>Ada y Marilyn</b></span></p>
--

El primero en comparar a Ada con Marilyn Monroe fue el poeta y crítico Frank O'Hara en 1966. O'Hara observó la coincidencia en un breve espacio de tiempo de la serie de De Kooning dedicada a Marilyn, la serie de Katz sobre Ada y las series de Warhol sobre Marilyn, Elizabeth Taylor y Jacqueline Kennedy<sup>36</sup>.

Warhol y Katz comparten un interés por la dominante icónica de la cultura visual de nuestra época, pero ese interés adquiere una forma muy distinta en uno y otro. A Warhol le fascina una imagen icónica como algo dado y fijo, que sólo cabe reproducir; a Katz, en cambio, le intriga el secreto de su génesis: cómo se fabrica una imagen icónica. Warhol encuentra sus celebridades en la prensa; Katz ha creado sus propios personajes. Warhol se apropió de la icónica Marilyn, mientras que la iconicidad *artesanal* de Ada le ha costado a Katz años de insistencia. Cuando el Jewish Museum de Nueva York inauguró la retrospectiva *Alex Katz Paints Ada* en 2006, el crítico Daniel Kunitz escribió: “Sin haber visto jamás una fotografía de ella, reconcí a Ada Katz inmediatamente la primera vez que la vi en persona”<sup>37</sup>. Lo icónico es precisamente eso, una imagen que reconocemos sin conocer su original, sin conocer a su modelo en carne y hueso. Kunitz añade que lo que es singular y carece de precedentes “es que Ada sea conocida para tanta gente puramente a través del medio de la pintura”<sup>38</sup>. Ada sería “la única persona en el mundo que es verdaderamente una estrella del arte”<sup>39</sup>.

Lawrence Alloway estableció en 1969 una distinción neta entre realismo y pop art: “El realismo [...] se ocupa de la percepción del artista de objetos en el espacio y su traducción en signos icónicos o fieles. Sin embargo, el pop art trata con un material que ya existe como signos: fotografías, artículos de marca, cómics, es decir, con un material precodificado”<sup>40</sup>. En otro texto, Alloway señala que Katz pinta sus retratos, mientras que los de Warhol son “imágenes preexistentes citadas por el artista”<sup>41</sup>. “El arte pop puso las bellas artes en una relación tensa pero productiva con el cine comercial, las vallas publicitarias, los reportajes de

moda. El arte de Katz hace lo mismo. No obstante, él pinta lo que ve y los artistas pop pintaban imágenes que encontraban *readymade*”<sup>42</sup>. Esta última palabra-clave nos recuerda que Warhol se sitúa en la tradición duchampiana, a la que Katz es ajeno.

Katz reconoce que adoptó determinadas iniciativas para distinguirse de Warhol: “Yo sabía que Andy Warhol no podía seguirme hasta allí. Los fondos planos, las dobles figuras y las cabezas, él no las tomaba prestadas, sino que las robaba. Yo pensé: bueno, sé que no puede seguirme hasta aquí, porque no es pintor”<sup>43</sup>. En otro lugar explica que Warhol no podía emular las grandes composiciones de figuras, porque Warhol “trabajaba a partir de fotografías y las grandes composiciones de figuras no proceden de fotografías, vienen del dibujo del natural y tienes que hacer ajustes”. Katz reconoce que Warhol hizo algo mejor que seguirle: “Yo hice los fondos planos y los retratos dobles y las grandes caras. Él saltó sobre todo aquello e hizo algo original, y me dejó un poco fastidiado [ríe.] Era tan sutil y tan brillante”<sup>44</sup>.

<sup>36</sup> Frank O'Hara: “Alex Katz”, en *Art and Literature*, Lausana, n.º 9, verano de 1966, reproducido en Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, p. 158.

<sup>37</sup> Daniel Kunitz. “The muse at the Museum”, en *The New York Sun*, disponible en https://www.alexkatz.com/bibliography/selected\_articles\_and\_reviews/The\_Muse\_at\_the\_Museum-Kunitz\_Daniel-The\_New\_York\_Sun, consultado por última vez el 6/4/2022.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Barry Schwabsky: “The way things look: Alex Katz’s recent look”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, *op. cit.* nota 2, p. 272.

<sup>40</sup> Lawrence Alloway: “Popular culture and Pop Art” (1969), repr. en Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 37.

<sup>41</sup> Lawrence Alloway: “Alex Katz’s development”, en Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, p. 173.

<sup>42</sup> Carter Ratcliff: “The art of Alex Katz”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, *op. cit.* nota 2, p. 68.

<sup>43</sup> Storr 2016, *op. cit.* nota 17, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>45</sup> Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 70. *Looking at Art with Alex Katz*. Londres, Lawrence King Publishing, 2018, p. 48.

<sup>46</sup> Robert Storr: “Robert Storr in conversation with Alex Katz”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, *op. cit.* nota 2, p. 33.

<sup>47</sup> Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 70.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>49</sup> Katz se refiere al cuadro *Cuatro toros en un prado*, 1651. En *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>51</sup> “Thoughts on artists, 2013”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, *op. cit.* nota 2, p. 246.

<sup>52</sup> En Looking at Art 2018, *op. cit.* nota 45, p. 64.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>54</sup> “Sus imágenes son fuertes, las más fuertes desde Caravaggio. Amplió las posibilidades de la imaginería.” En *ibid.*, p. 44. “Me gusta Manet porque es tan agresivo con la imaginería.” “Manet se relaciona con David en su imaginería. Siempre parece capaz de hacer grandes imágenes, y prefiero sus imágenes a sus piezas de virtuosismo técnico, como *El espárrago* (1880, Musée d’Orsay)”. En Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 74.

<sup>55</sup> “Las pinturas pequeñas (como el *Manojo de espárragos*, 1880) son ejemplos soberbios de pintura fluida. [...] En los cuadros grandes, le interesa el compromiso social mediante imágenes –la pintura es secundaria. *Olympia* (1863) tiene la energía de la imagen”. En Looking at Art 2018, *op. cit.* nota 45, p. 102.

<sup>56</sup> En *ibid.*, p. 184.

<sup>57</sup> Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 146. “Su ejecución pictórica física espectacular está dentro de la imagen, no delante de ella. Las imágenes de casas, playas y figuras al aire libre no pueden separarse de la ejecución pictórica ni de nuestras mentes”. En Looking at Art 2018, *op. cit.* nota 45, p. 116.

<p><b>Imagen <i>versus</i> pintura</b></p>
--

El papel de lo icónico en la obra de Katz sólo puede apreciarse desde la centralidad de lo que él llama *image-making* y que podríamos traducir como “imaginería”. Katz declara que, “en última instancia”, prefiere la imagen a la pintura<sup>45</sup>. “Para mí la imagen es lo más importante. Soy un imaginero y creo que mis pinturas son imágenes visionarias: puedes ver cosas a través de la imagen. La técnica de la pintura la hace más sabrosa o más aceptable”<sup>46</sup>.

Hay grandes pintores que no son grandes imagineros. La mayoría de la pintura barroca no es fuerte en imagen, sino en movimiento: un ejemplo típico sería Rubens<sup>47</sup>. Y lo mismo pasa con Rembrandt, cuya *Ronda de noche* “tiene un alto nivel de energía, pero no produce para mí una imagen efectiva, duradera”<sup>48</sup>. En el mismo Rijksmuseum, un pintor inferior a Rembrandt, Paulus Potter, es capaz de crear, con la figura de una vaca, una “fantástica imagen”<sup>49</sup>. La primacía barroca del movimiento sobre la imagen reaparece en la pintura abstracta americana. De Kooning no produce imágenes; su obra irradia energía (y al mismo tiempo, Katz afirma, sorprendentemente, que Pollock sí que produce imágenes)<sup>50</sup>. Los cuadros grises de Guston de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta son buena pintura sin mucho “gancho” (*image engagement*); sus pinturas tardías figurativas se concentran en la imagen, pero sus motivos son “repetitivos y mecánicos”: un pretexto para un gran oficio<sup>51</sup>.

La imagen, para Katz, tiene que ser rápida, impactante y memorable. El primero de los grandes imagineros fue Giotto, cuyos

frescos de la capilla Scrovegni quedan impresos en la mente para siempre, imborrables<sup>52</sup>. El segundo es Leonardo<sup>53</sup>. Y luego viene una cadena de tres maestros de las imágenes fuertes, incluso agresivas, que nos llevan al corazón de la pintura moderna: Caravaggio, David y Manet<sup>54</sup>. La obra de Manet presenta dos caras: en sus pequeños formatos despliega el virtuosismo técnico, la pintura fluida; en los cuadros grandes, en cambio, la imagen poderosa<sup>55</sup>. Van Gogh crea imágenes “inolvidables” y a la vez es un gran pintor, de “técnica muy potente”<sup>56</sup>. Como Munch: “Sus imágenes son imborrables. Puede pintar una casa como si nunca hubiera existido antes de que él la pintara. La poesía de muchas de sus imágenes, que vi hace cuarenta años, permanece clara y fresca para mí”<sup>57</sup>.

Pero Katz distingue un tercer grupo: el de los grandes imagineros sin técnica pictórica, característicos del siglo xx. Katz confiesa su debilidad juvenil por Henri Rousseau (Robert Rosenblum llegó a caracterizar a Katz como un Rousseau neoyorquino)<sup>58</sup>: “Con Rousseau, las imágenes van muy por delante del cómo está hecho. Te llega la imagen y entonces comienzas a mirar, a ver cómo se ha hecho”<sup>59</sup>. Katz admira las imágenes extrañas y originales de Rousseau, “un tremendo imaginero”, aunque “la técnica pictórica es mecánica”<sup>60</sup>. El mismo juicio se aplica a Picabia<sup>61</sup>. Y algo parecido pasaría con Hopper, a quien Katz caracteriza con una fórmula lapidaria: “imágenes fuertes con una técnica vulgar”; “No vienen de la percepción y están lejos de ser realistas. [...] Algunas de las composiciones de Hopper parecen forzadas, como un cómic o un anuncio ilustrado”<sup>62</sup>.

### 3 — El arte (perdido) de la composición

Una anécdota que Katz ha contado varias veces: a comienzos de los años sesenta, el pintor Al Held ocupaba un estudio justo encima del suyo y se veían casi a diario. Un día, el escultor George Sugarman acusó a su amigo Held de superponer planos y no ser más que un “neocubista” y dejaron de hablarse. Tanto Held como Sugarman profesaban un pensamiento hegeliano-marxista y creían en el progreso en arte. Katz se dio cuenta de que él también había estado obediendo aquel dogma; también él había estado evitando colocar unas formas sobre otras, el modo más básico de sugerir la profundidad espacial. Pero en cuanto oyó a Sugarman decirle a Held “no puedes superponer planos”, Katz decidió que eso era lo que debía hacer: superponer planos y volúmenes. Esto le condujo a plantearse la ausencia de un arte de la composición en la pintura moderna<sup>63</sup>. Manet relaciona las figuras como en una naturaleza muerta; Monet apenas compone; Picasso y De Kooning construyen, destruyen y vuelven a construir, pero ¿componen en realidad? Para plantearse el arte de la composición hay que volver a mirar a Watteau, a Rembrandt o a Giotto, y descubriremos que la composición es una red de relaciones entre figuras humanas<sup>64</sup>.

#### Un círculo bohemio

Katz hizo sus primeros ensayos de composición de grupos con escenas de danza, que pintó con la mayor cantidad posible de formas superpuestas<sup>65</sup>. El paso siguiente fue *The Cocktail Party* [cat. 5], que Katz explica así: “Yo quería pintar una composición. Por supuesto que en el siglo XX no se pintan muchas composiciones. Y quería usar formas superpuestas porque la gente no lo hacía. Y tenía que usar algo que fuera parte de mi vida. Quiero decir que no podía pintar ángeles o gente en Vietnam, cosas así”<sup>66</sup>. Si en los retratos individuales de Katz la figura aparecía aislada contra un fondo de color uniforme, como hemos visto, en sus retratos de grupo el artista sitúa sus figuras en un entorno realista.



58 Robert Rosenblum: “Alex Katz’s American accent”, en Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, p. 184. El texto de Rosenblum se publicó primero en el catálogo de la retrospectiva del Whitney: Richard Marshall (ed.): *Alex Katz. With an essay by Robert Rosenblum*. Nueva York, Whitney Museum of American Art-Rizzoli, 1986.

59 Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 71.

60 *Ibid.*, pp. 146-147, reproducido en Looking at Art 2018, *op. cit.* nota 45, p. 147.

61 Storr 2016, *op. cit.* nota 17, p. 19. A Picabia “no le interesaba el oficio, pero ponía la pintura directamente para formar imágenes poderosas”. Looking at Art 2018, *op. cit.* nota 45, p. 123.

62 Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 149; Looking at Art 2018, *op. cit.* nota 45, p. 89.

63 Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, pp. 164-165. La misma anécdota se relata en la entrevista con Robert Storr en Storr 2016, *op. cit.* nota 17, p. 24.

64 Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, p. 26.

65 Empezando por Paul Taylor Dance Company (1963-1964). En Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 3, p. 153.

66 “Oral history interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20”, en Archives of American Art, Smithsonian Institution.



En el loft de Katz, a través de cuyas ventanas se ve la noche de Nueva York, con ventanas iluminadas y letreros de neón, se han reunido once personas que pueden identificarse: de izquierda a derecha, Sheyla Baykal, modelo de *Vogue* y fotógrafa, su marido el poeta de origen mexicano Frank Lima, la pintora Yvonne Jacqueline, Joe Fiore, Ada Katz, el *dealer* Donald Droll, el poeta Bill Berkson, Betty Spiegel [?], el pintor Al Held, el fotógrafo Rudy Burckhardt y el poeta Edwin Denby. Katz incorpora en la composición cuadros suyos anteriores, como el retrato de la pareja de Sheyla y Frank Lima en 1964 (Wichita Art Museum).

*The Cocktail Party* tiene gloriosos precedentes en los orígenes de la pintura moderna. Los realistas franceses del siglo XIX, como Courbet, Manet y Fantin-Latour, adaptaron el retrato de grupo holandés para perpetuar el mundo de la bohemia artística y literaria parisiense. Igual que ellos, Katz congrega a sus amigos poetas, pintores, etc., para ofrecernos una

estampa inolvidable de un momento y un lugar: un fragmento de la vida social de la vanguardia neoyorquina hacia 1965.

No puedo evitar comparar *The Cocktail Party* con la obra de Max Beckmann *Sociedad*, que representa una recepción en la embajada alemana en París en 1931 y cuyos personajes son también individualmente identificables [fig. 5]. Entre las dos obras hay una cierta afinidad en las miradas que se cruzan sin llegar a encontrarse y cierta atmósfera de alienación, pero por lo demás son antitéticas. Por contraste con las fisonomías grotescas y las muecas de los personajes de Beckmann, apreciamos mejor la extraordinaria frialdad de los de Katz. Y frente a las cabezas distribuidas *all-over*, a distintas alturas, en el cuadro de Beckmann, destaca, también por contraste, la rigurosa isocefalia en *The Cocktail Party*. Esa franja de figuras superpuestas, mirando en distintas direcciones, con las cabezas a la misma altura, reaparecerá con frecuencia en las composiciones de los *cutouts* de Katz.

Alex Katz, *The Cocktail Party*, 1965 [cat. 5]

fig. 5 Max Beckmann, *Sociedad*, 1931. Óleo sobre lienzo, 109,2 × 175,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, inv. 70.1927

## Un drama de cámara

Después de pintar *The Cocktail Party*, Katz reconoció que el resultado era demasiado estático. Así que a continuación sus esfuerzos se orientaron a introducir el movimiento, el dinamismo, en el retrato de grupo. *Thursday Night #2* [cat. 11] se sitúa de nuevo en el estudio del artista, pero en lugar de los ventanales que en *The Cocktail Party* revelaban la noche neoyorquina, ahora hay dos ventanas con las persianas cerradas. Se trata, otra vez, de un encuentro entre amigos y colegas, pero esta vez es una reunión exclusivamente masculina, con el único contrapunto de la gran cabeza de Ada en el lienzo apoyado contra la pared (*Ada with Bathing Cap*, 1965). El propio Katz nos descifra los nombres de los retratados: de izquierda a derecha, el artista Larry Rosen, el coleccionista Paul Schupf, el escritor y editor Kenward Elmslie y su pareja, el poeta y dibujante Joe Brainard (para la figura a la derecha cuyo rostro no es visible, Katz dice que utilizó también a Larry Rosen). En lugar del ambiente distendido, pero algo *blasé* de *The Cocktail Party*, aquí se sugiere una escena de discusión, cargada de una cierta rivalidad amistosa. Las figuras convergen desde los cuatro puntos cardinales, sugiriendo encuentro, pero también desafío. Frente a los personajes de pie que miran hacia nosotros, la cabeza de Joe Brainard irrumpe en escena como si embistiera, y aporta cierta intensidad dramática. La figura de espaldas (lo que en alemán se llama *Rückenfigur*) es un motivo frecuente en las escenas de grupo de Katz que nos introduce en el espacio pictórico y actúa como representante del espectador dentro del cuadro. A veces la figura de espaldas se mantiene distanciada del grupo humano y adopta una actitud contemplativa envuelta en ambigüedad y misterio. Otras veces, como en este Joe Brainard, la *Rückenfigur* encarna la acción dramática, de un modo que recuerda a Caravaggio y a alguno de sus seguidores, como Bartolomeo Cavarozzi en su versión de la cena de Emaús [fig. 6]

Alex Katz, *Thursday Night #2*, 1974 [cat. 11]

fig. 6 Bartolomeo Cavarozzi, *La cena de Emaús*, hacia 1615-1625. Óleo sobre lienzo, 139,7 × 194,9 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, inv. 72.PA.11



## Una escena pastoral

*Round Hill* [cat. 14] abandona el interior saturado de amistad y rivalidad masculina por el ambiente inconfundiblemente pastoral de un grupo tomando el sol en la playa. De nuevo es posible identificar a cada personaje: de izquierda a derecha, Elizabeth Cramer, el crítico Sanford Schwartz, Ada Katz, el diseñador de joyas Christopher Walling y el hijo del artista, Vincent Katz, leyendo *Troilo y Crésida* de Shakespeare. La escena evoca vagamente *El almuerzo campestre* de Manet y, antes aún, toda una tradición de paisajes habitados por ninfas y dioses-río [fig. 7]. O de *fêtes champêtres* a lo Watteau<sup>67</sup>. La ambigüedad del cuadro, que intriga al espectador, pero al mismo tiempo impide la construcción de una narrativa, comienza por la dificultad de asignar un género a las dos figuras que leen. La relación entre los personajes está impregnada de incertidumbre. Los intercambios de

miradas están bloqueados: tres figuras llevan gafas de sol, otra aparece de espaldas y otra aún sumergida en la lectura.

Las figuras se disponen en un círculo cuyo centro está ocupado por Ada, que exhibe una seguridad, un aplomo perfecto. Merlin James localiza un segundo centro en la figura de Vincent leyendo a Shakespeare y aventura la posibilidad de que las demás figuras sean "proyecciones mentales" ["mental projections"] en la imaginación de esa figura que lee (a la que James toma por una mujer) o actores en una lectura informal para una futura producción ["actors on an informal read-through of a future production"]<sup>68</sup>. Esta interpretación me interesa para destacar las sugerencias teatrales de las composiciones de Katz. En cierta ocasión, el propio Katz observó que las figuras de sus cuadros eran actores de una representación que él dirigía<sup>69</sup>.



fig. 7 Alex Katz, *Round Hill*, 1977 [cat. 14]  
Édouard Manet, *El almuerzo campestre*, 1863. Óleo sobre lienzo, 207 × 265 cm. Musée d'Orsay, París. Donación Etienne Moreau-Nélaton, 1906, inv. RF 1668

67 Sylvester 1997, *op. cit.* nota 18, pp. 58-59.

68 *Ibid.*, p. 59.

69 John Russell, "Introduction to the Colby College Catalogue", en *ibid.*, p. 188.

## Parejas cruzadas

Cada uno de los retratos de grupo de Katz funciona en un registro distinto: como *conversation piece*, como teatro de cámara o como escena pastoral. *Up in the Bleachers* (1983) [cat. 16] aporta una variedad distinta. Los *bleachers* son las gradas en un recinto deportivo, típicamente sin cubierta, al aire libre. Katz utiliza este escenario para crear una composición a la vez geométrica y verosímil. Si como hemos visto, *The Cocktail Party* exhibía una isocefalia singular, en una sola franja en mitad del cuadro, aquí la multiplica por dos y ensaya un retorno al esquema original del retrato de grupo holandés, a comienzos del siglo XVI, con las figuras dispuestas como los alumnos en una foto escolar o los futbolistas en la imagen del equipo. Pero si en el temprano retrato de grupo holandés todas las figuras miran al espectador, aquí sólo una lo hace. La cohesión compositiva depende del cruce de miradas entre las figuras. Lo paradójico es que esas miradas se cruzan sin encontrarse nunca. Las parejas hombre–mujer, organizadas con una simetría compleja, forman un precario equilibrio, como un castillo de naipes. ¿Son parejas estables o accidentales? ¿Podrían intercambiar sus lugares? La composición, sin el menor argumento narrativo, tiene algo de comedia de enredo.

## Flores

Los problemas de la composición de figuras encuentran una prolongación inesperada en las pinturas de flores [cats. 6 y 7]. Las flores de Katz no están cortadas y colocadas en un jarrón: no son naturalezas muertas. Y por su escala y su visión cercana tampoco son fragmentos de paisajes, sino algo distinto. En cuanto a sus precedentes, las flores de Katz se diferencian de las flores de Georgia O’Keeffe, entre otras cosas porque ella tiende a centrarse en una flor singular, centrada y simétrica, mientras que cada pintura de flores de Katz nos presenta una multiplicidad, como una reunión de figuras. El propio Katz ha explicado que comenzó a pintar flores para compensar el insuficiente movimiento de sus escenas de grupo anteriores, como *The Cocktail Party*<sup>70</sup>.

Las flores de Katz son ensayos de composición, basados de nuevo en la superposición de formas, pero ahora liberada de las restricciones de las composiciones de figuras, como la verosimilitud de las posiciones de los cuerpos en el espacio. David Sylvester observa que es difícil crear una composición barroca de figuras si no puedes usar personajes levitando o sentados en las nubes<sup>71</sup>. Las flores consiguen romper con la implacable división entre tierra y cielo, entre las figuras abajo y el vacío arriba, que puede resultar tan gravosa en cualquier composición realista. A mediados de los sesenta, las pinturas de flores representaron la primera tentativa de Katz de retorno al *all-over*, es decir, a la distribución dispersa y homogénea de las formas sobre la superficie de la tela, una tentativa que sólo se consumará en sus paisajes tardíos.

<sup>[1]</sup> David Sylvester: “Interview with David Sylvester”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 190.

<sup>[2]</sup> Ibid.

<sup>[3]</sup> “Oral history interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20”, en Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>[4]</sup> Ibid.; “Cuando vi la obra de Pollock, abandoné el viejo estilo y comencé a pintar al aire libre.” En Robert Storr: “Robert Storr in conversation with Alex Katz”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 12.

<sup>[5]</sup> Vincent Katz 2012, op. cit. nota 3, pp. 165–166.

<sup>[6]</sup> Ibid., p. 161.

<sup>[7]</sup> Véase nota 17.

<sup>[8]</sup> Vincent Katz 2012, op. cit. nota 3, p. 163.

<sup>[9]</sup> Ibid., p. 161.

<sup>[10]</sup> Jerry Saltz: “Cool school. Interview with Alex Katz”, en Flash Art International, n.º 159, 1991, disponible online.

## 4 — El retorno del paisaje

Katz

Volvamos ahora al principio, al momento inicial de la carrera de Katz. Tras graduarse en 1949 en Cooper Union, Katz consiguió una beca para estudiar en verano en Maine, en la Skowhegan School of Painting and Sculpture, beca que le fue renovada al año siguiente. Allí se enseñaba de otra manera. En Cooper Union, la pintura era algo limitado al interior del estudio; en Skowhegan, Katz y sus compañeros salían en coche y pintaban al aire libre bajo la dirección de un artista llamado Henry Varnum Poor<sup>72</sup>. Pero en el relato retrospectivo que Katz hace de aquella época, quien domina la escena no es Poor, sino Jackson Pollock. Fue precisamente en agosto de 1949 cuando la revista *Life* publicó el famoso reportaje, titulado “Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?”. Cuando Katz recuerda aquel momento, Pollock y sus primeros ensayos de pintura al aire libre aparecen siempre enlazados. Katz identificó de inmediato a Pollock con la pintura de paisaje, sintió que podía abandonar sus esquemas académicos y pintar con más espontaneidad unos cuadros con árboles que evocan la densidad del *all-over pollockiano*<sup>73</sup>.

Después de ese primer florecimiento, el paisaje perdió su prioridad en la obra de Katz en favor de la figura humana y el retrato, como ya hemos visto. Habría que esperar treinta años para que reapareciera. El segundo gran giro de la carrera de Katz llegó en 1986, con la retrospectiva de su obra en el Whitney. Aparte de ser la primera vez que pudo ver sus pinturas colgadas en salas grandes<sup>74</sup>, la exposición del Whitney le hizo reconsiderar su futuro: “Me di cuenta de que algunos pintores, después de una retrospectiva, siguen pintando obras maestras, un poco peor que antes o un poco mejor, eso no importa. Yo quería moverme a un lugar en el arte que fuera inestable y aterrador”<sup>75</sup>. ¿Qué lugar era ese? Se trataba de una nueva etapa en el desarrollo de la pintura de gran formato: “De modo que, tras mi retrospectiva del

Whitney en 1986, derivé hacia estos grandes paisajes ambientales. Para estar dentro del paisaje, éste tenía que alcanzar hasta entre tres y seis metros”<sup>76</sup>.

### Nocturnos y bosques

“Yo quería hacer un paisaje ambiental, en el que estuvieras dentro”<sup>77</sup>. Pero hay dos formas distintas en que el espectador puede encontrarse “dentro” del cuadro. La primera es dar un paso adelante en su imaginación y sentirse en el espacio del paisaje representado, algo que sólo es posible gracias a los mecanismos pictóricos ilusionistas. La otra forma de estar dentro del cuadro es verse rodeado, envuelto por la pintura, por su color, a una escala tan grande que desborda los límites de nuestra percepción. La primera forma de inmersión, *telescópica*, era posible en los panoramas de Church y Bierstadt; la segunda estaba al alcance de los abstractos Pollock y Newman. Katz juega con ambas posibilidades, oscilando entre una y otra o reconciliándolas en un cuidado equilibrio.

Poco después de su retrospectiva de 1986, Katz tuvo una epifanía. “Estaba mirando por la ventana una noche a las nueve lo mismo que llevaba viendo desde hacía veinte años, cuando de pronto algo hizo ‘click’. Supe que lo tenía en el momento en que lo vi”<sup>78</sup>. De ese instante surgió toda una serie de nocturnos, escenas urbanas con edificios sumergidos en lo negro de la noche, salvo unas pocas ventanas iluminadas [cats. 26 y 27]. El nocturno ha atraído a los pintores por sus sugerencias sentimentales o por sus posibilidades visionarias. En el caso de Katz, la aventura de la noche tiene que ver con una exploración de los límites de la representación. ¿Dónde está la frontera entre lo figurativo y la abstracción? “Yo me preguntaba: ¿puedes hacer una pintura con tan poco y que aún parezca un paisaje concreto?”<sup>79</sup>.

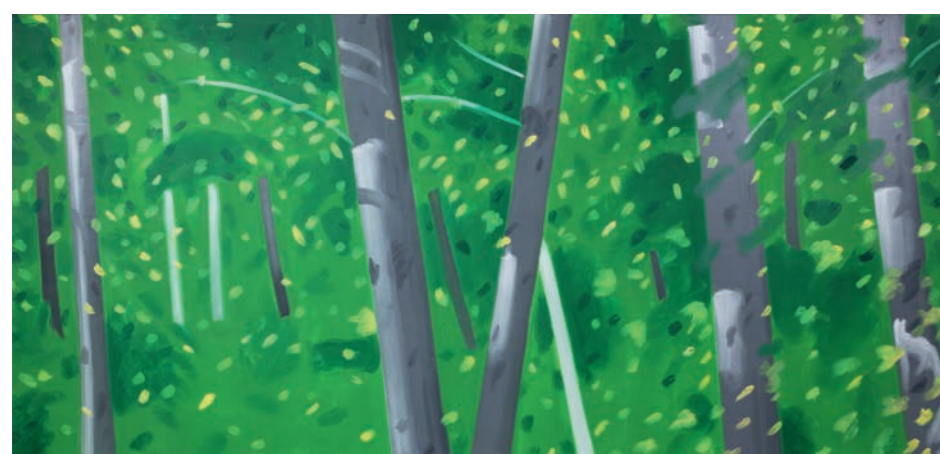
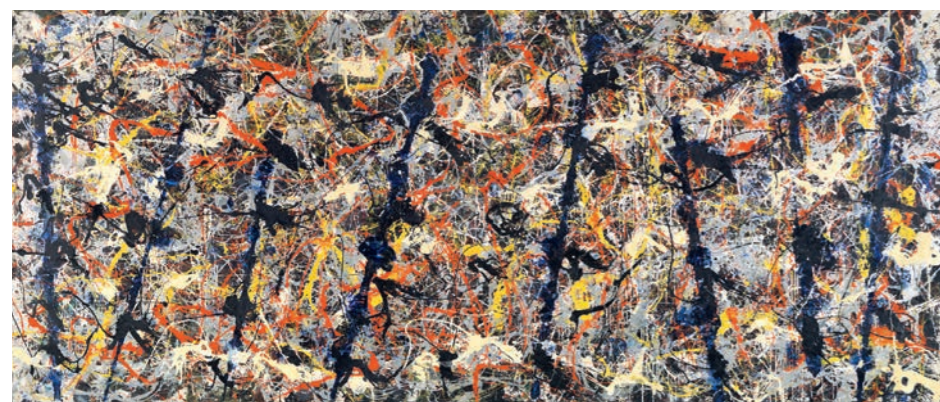
El otro gran tema inmersivo es el bosque. En *Woods* [cat. 20], el ritmo a la vez irregular y cuidadosamente organizado de los árboles recuerda la gran composición de Pollock *Postes azules* (1952) [fig. 8] y nos revela todo lo que había de bosque en ella. Pero el ritmo de aquella obra de Pollock adolece de



fig. 8 Jackson Pollock, *Postes azules*, 1952. Óleo, esmalte, pintura de aluminio, y cristal sobre lienzo, 212,1 × 488,9 cm. National Gallery of Australia, Canberra. Adquirido en 1973, inv. 74.264

fig. 9 Vincent Van Gogh, *Pareja en el bosque*, 1890. Óleo sobre lienzo, 49,5 × 99,7 cm. Cincinnati Art Museum. Legado de Mary E. Johnston, inv. 1967.1430

Alex Katz, *Woods*, 1991 [cat. 20]



cierta monotonía mecánica; en *Woods*, en cambio, predominan las diferencias entre los árboles: rectos u oblicuos, gruesos o delgados, planos o cilíndricos. Katz modela con el claroscuro el volumen de los troncos y sugiere la profundidad mediante el adelgazamiento progresivo de los árboles. El efecto de perspectiva y las pinceladas amarillas que representan la luz del sol a través de las ramas de los árboles recuerdan otro bosque en formato panorámico, *Pareja en el bosque*, pintado por Vincent van Gogh en Auvers-sur-Oise en las últimas semanas de su vida [fig. 9]. La temprana identificación entre Pollock y la pintura de paisaje que Katz estableció en 1949 reaparece en otras pinturas de la década de 1990, como *Apple Blossoms* (1994) [cat. 23], cuya inspiración pollockiana resulta más evidente cuando se lo compara con el pequeño cuadro *Winter Revisited* (1993) [cat. 22], que evoca la gama y la textura salpicada del gran *Ritmo de otoño* (1950) de Pollock.

En *Gold and Black II* [cat. 21], los árboles han perdido la libertad de movimientos de que disfrutaban en *Woods*, y quedan sujetos al fondo amarillo. Dos de los troncos, los

más verticales, son simplemente franjas de oscuridad, mientras que los otros tres están modelados con una luz lateral, sugiriendo la forma convexa. El color amarillo podría ser un gran muro o quizá el cielo radiante de un día soleado. Pero árboles y amarillo integran una sola pieza en un plano pictórico, como los *zips* de Barnett Newman son inseparables de los intervalos entre ellos [fig. 10]. Si lo comparamos con *Woods*, no es tanto penetrable como envolvente.

El paisaje ambiental de Katz se libera de la pura descripción para producir un efecto total y constituir el esbozo de un mundo. Al abordar los grandes paisajes de Katz es casi inevitable la comparación con la poesía de su amigo John Ashbery. En una entrevista, Ashbery caracterizaba el discurso de ciertos poemas suyos como “un paisaje en el que uno puede perderse y explorar y encontrar cosas nuevas todo el tiempo, un ambiente en que uno puede zambullirse y vivir disfrutando”<sup>80</sup>. En estos “poemas ambientales” [“environment poems”] se trata de “permitir al lector, por un momento, vivir dentro de un poema”<sup>81</sup>.

fig. 10 Barnett Newman, *Vir Heroicus, Sublimis*, 1950-1951. Óleo sobre lienzo, 242,2 × 541,7 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Gift of Mr. and Mrs. Ben Heller, inv. 240.1969

Alex Katz, *Gold and Black II*, 1993 [cat. 21]

80 Ross Labrie: “John Ashbery: An interview by Ross Labrie”, en *American Poetry Review*, vol. 13, n.º 3, mayo-junio de 1984, p. 31.

81 Angus Fletcher: *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*. Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 196.

## Pintar en presente

Alex Katz ha repetido muchas veces que su aspiración suprema consiste en hacer pintura “en tiempo presente” [“in the present tense”]. Ninguna declaración suya me parece tan esencial como esta, y a la vez tan equívoca, en cuanto admite diferentes interpretaciones.

Lo que llamamos “tiempo presente” no es de ninguna manera algo simple, sino que consiste más bien en un juego de *matrionshkas*. Los presentes de distinta extensión se incluyen o encajan uno dentro de otro.

El presente más amplio es el presente histórico, el de la época en que el artista vive contrapuesta a la tradición, y se podría enunciar con aquel lema de Daumier que llama a ser de tu tiempo [“il faut être de son temps”]. “Cuando trabajas con la tradición del arte, estás pintando como las pinturas que has visto; tu visión es la visión de otros. Ves cosas a través de la cultura en que vives, y la cultura en que vives siempre es tiempo pasado. Algunos ven siempre las cosas en otra época. Para ver las cosas en la época actual, tienes que romper, y eso es lo que yo he tratado de hacer”<sup>82</sup>.

Dentro del presente de la época está incluido un segundo presente más limitado, restringido a una década o un lustro: el momento de una moda o de una tendencia. “Todo comenzó en la década de 1950. Yo estaba haciendo pintura realista y de repente apareció Larry Rivers; me volví concreto y apareció Richard Diebenkorn. Me dediqué a las imágenes populares y de pronto llegaron Roy Lichtenstein y Andy Warhol. [...] Yo hacía pintura *hard-edge* a mediados de los cincuenta; cualquier cosa que estuviera en el aire la captaba. Pienso que tengo una sensibilidad para las modas y eso me ha ayudado. La moda consiste en lidiar con el tiempo presente y las corrientes”<sup>83</sup>. Katz se caracteriza a sí mismo, no sin ironía, como un *trendspotter* que detecta las tendencias o quizá incluso como un *trendsetter*, como alguien que marca o dicta las tendencias.

El tercer presente, el más reducido, es el de la sensación de esta hora o de este minuto. Como dice Deleuze citando a Paul Valéry, “la sensación es lo que se transmite

directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar”<sup>84</sup>. Así también lo entiende Katz: “Estoy tratando de llegar al presente inmediato, y si cuentas una historia no es un presente inmediato. [...] Cuando cuentas una historia, es tiempo pasado, y cuando cuentas algo sobre una persona, es tiempo pasado. Cuando vas por la apariencia, tienes más probabilidades de alcanzar el tiempo presente”<sup>85</sup>.

La ruptura de la pintura con la narración comenzó con Courbet y los realistas, que abandonaron la historia sagrada y la mitología, la historia política e incluso la anécdota, pero sólo llegó a su culminación con los impresionistas y su empeño por captar el instante. Katz simpatiza con ese afán, con el deseo de atrapar lo que llama “las cosas rápidas que pasan” [“the quick things passing”]<sup>86</sup>, pero pretende ir más allá de los impresionistas. En una entrevista con la pintora Jane Freilicher, Katz habla de su búsqueda de “una luz más rápida” que la del impresionismo, porque la luz es “más lenta” en un Vuillard que en un De Kooning o un Pollock<sup>87</sup>. “Ellos, los impresionistas, reelaboraban sus pinturas. La mía era como un disparo [real shots]”<sup>88</sup>. El secreto de Katz consiste en tener preparado todo de antemano: los bocetos previos, las mezclas de colores, los pinceles necesarios para ciertas pinceladas concretas. Sólo así puede trabajar con gran velocidad, húmedo sobre húmedo, y pintar un lienzo grande, como confiesa Katz no sin orgullo, en el curso de una sola jornada, incluso en cinco, cuatro o tres horas.

### Eternidad

El paisaje no sólo nos envuelve espacialmente sino también temporalmente. El tiempo presente se extiende, se dilata hasta contener todo, al menos todo lo que está a nuestro alcance. “Un invierno —dice Katz— comencé a leer a san Agustín. Era grande. Dice que todo lo pasado es pasado y da lo mismo si es hace media hora o hace 2.000 años. Y el futuro no existe; lo que existe es el presente”<sup>89</sup>. Pero la necesidad de pintar en presente no le fue inspirada a Katz por la filosofía, sino por la música.

<sup>[1]</sup> Robert Storr: “Robert Storr in conversation with Alex Katz”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 45.

<sup>[2]</sup> Ibid., p. 39.

<sup>[3]</sup> Gilles Deleuze: Francis Bacon, logique de la sensation. París, Seuil, 2014, p. 41.

<sup>[4]</sup> Storr 2016, op. cit. nota 17, p. 29. “No hay historias en ella. Hay un montón de símbolos y muchas imágenes, y las imágenes tienen múltiples significados. Pero no tienen una línea argumental”. En John Russell: “Introduction to the Colby College catalogue”, en Sylvester 1997, op. cit. nota 18, p. 188.

<sup>[5]</sup> “Manners entice: A discussion between Alex Katz and Francesco Clemente (extract) (1989)”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 174.

<sup>[6]</sup> “Jane Freilicher and Alex Katz: A dialogue”, en ibid., p. 166.

<sup>[7]</sup> “Oral history interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20”, en Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>[8]</sup> Robert Storr: “Robert Storr in conversation with Alex Katz”, en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 43.

<sup>[9]</sup> Alex Katz: “Brand new and terrific”, en Scrap, n.º 6, 19 de abril de 1961, reproducido en Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick y Schwabsky 2017, op. cit. nota 2, p. 162.

<sup>[10]</sup> “El verso de John Keats, ‘A thing of beauty is a joy forever’, existe sólo en tiempo presente, que es el estado más difícil en arte para que entre un artista”. En Vincent Katz 2012, op. cit. nota 3, p. 93.

Como él ha recordado más de una vez, hacia 1950 encontró en el jazz lo que echaba de menos en la pintura de aquella época: la eternidad en el tiempo presente.

El jazz es improvisación radical: como no sigue una partitura, no realiza algo pasado. El músico de jazz y su público viven absolutamente en el presente; la música se está creando al mismo tiempo que suena. Es puro proceso, puro devenir, un frágil instante extendido que no sobrevive a la grabación, porque lo grabado es pasado. Lo mismo que la percepción inmediata de un rostro o de un paisaje no sobrevive a la fotografía, que también es pasado puro. Por eso era natural que Katz encontrara un análogo de su experiencia con el jazz en el acto de pintar paisajes al aire libre. ¿Puede la pintura que no está creada del natural alcanzar esa misma experiencia?

“La eternidad existe en minutos de absoluta consciencia. La pintura, cuando tiene éxito, parece ser un reflejo sintético de esta condición. [...] Comunicar esta condición de consciencia mediante la forma tradicional de la pintura es quizá lo que persigo”<sup>90</sup>.

Lo que la pintura puede ofrecer es una especie de iluminación, accesible no sólo al artista, sino también a nosotros, los espectadores. La pintura nos enseña una inmanencia radical: su reino es de este mundo y de este momento. Adiós entonces a la posteridad, el gran fetiche de la tradición artística: “¿Dentro de cien años? Eso es un residuo. Es el aquí y ahora lo que me interesa. Si alcanzas eso, explota en la eternidad”<sup>91</sup>.

Estas son las notas en las que estaba trabajando Tomàs Llorens para escribir su ensayo sobre Alex Katz. Las reproducimos aquí a modo de homenaje.

Katz 1

Tiempo  
 Moda  
 Moral  
 Pasión  
 Estilo

---

*Época*

- No se pinta lo que se ve, sino lo que se recuerda.
- Momentos recordados vívidamente. Proust. Braimard
- ... for every day is another view of the tentative past grown secure in its /ou ndry/shimmering that's not even historical; it's just use Frank O'Hara, Death, in Col. Poems p 186
- El material de la creación es autobiográfico. Pero la obra tiene a ser sólo retinal, huella de vida. (p7)

Moda 3

- Modas: marcador de la memoria
- La moda acentúa la conciencia pública del tiempo; <sup>reconstruye</sup> construye las <sup>reales</sup> redes que nos permiten reconocer sus distintos <sup>pretextos</sup> pretextos diferentes.
- Si la modernidad es hija del historicismo romántico (de Gautier a Bau. delouise, del hecho de que la historia ponía todo el pasado (en su diversidad) a disposición de la conciencia del hombre moderno / la multiplicación de lo disponible por medio de la proliferación de imágenes de la affluent society lleva a una modernidad potenciada al máximo, exótica (también "vulgar" = "pop")

Moral

- Familiarización de lo nuevo. Hacer de lo nuevo un hábito.
- El material de la creación es autobiográfico
- Una vida ligera y no siempre respetable (como la que refleja C. Guys, el finché de la vida moderna / Baudelaire)

Pasion 5

- Pasión por el desproporcionado
- Repetición de figuras es un recurso de distanciamiento (Brecht) (Lessing)

Estilo

- Lessing: Laovante. Negación de la sucesión dramática. Congelación del tiempo, Cancelación de la "fortuna de lo incompleto" (Fiedler). Doble repetición de imágenes (Warkol) Pero en Katz, en lugar del ritmo (como <sup>en</sup> Equipo Crónica), asimetría
- Aprender de la visión directa de un niño. Matisse viendo a Giotto en Padua. Picasso y el arte de los niños. Abolir el chiaroscuro. La ambigüedad como recurso efectista (Mona Lisa) Ver ~~directamente~~, sin curvas, como quien toma atajo y impune las curvas. Lo que a Picasso le fascinaba de Gertrude Stein (y Rousseau)
- Extraer de la experiencia cotidiana detalles descontextualizados, obsesión (I remember)

Frank O'Hara 7

J. Ashbery en introducción a Col. Poems de O'Hara:

~~esta~~  
 "His career stands as an unreviewed work-in-progress: the fact that parts of it are now missing or unfinished is unimportant, except as an indicator of the temporal, fluctuating quality that runs through his work and is one of its major innovations!" p. VII

# Alex Katz

## Obras

*Orange and Black*, 2006  
[detalle de cat. 31]





Óleo sobre lienzo, 125,7 × 127 cm  
Grey Art Gallery. New York University Art Collection  
Donación de Mr. y Mrs. Samuel Golden, inv. 1963.13

cat 2 **The Red Smile (Estudio)** 1963



Óleo sobre masonita, 24,8 × 35,6 cm  
The Jewish Museum, Nueva York  
Donación de la familia Schupf, inv. 1993-2

cat 3 **The Red Smile** 1963



Óleo sobre lienzo, 200 × 292 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York  
Adquisición con fondos del Painting  
and Sculpture Committee, inv. 83.3

cat 4

**Upside Down Ada** 1965



Óleo sobre lienzo, 130,6 × 162,6 cm  
The Museum of Modern Art, Nueva York  
Donación de Agnes Gund, 1998, inv. 524.1998







Óleo sobre lienzo, 236 × 202 cm  
Milwaukee Art Museum  
Donación de Jane Bradley Pettit, inv. M1975.189





Óleo sobre lienzo, 122 × 123 cm  
Colección privada, Japón

Cortesía de Edward Tyler Nahem, Nueva York y López de la Serna CAC, Madrid









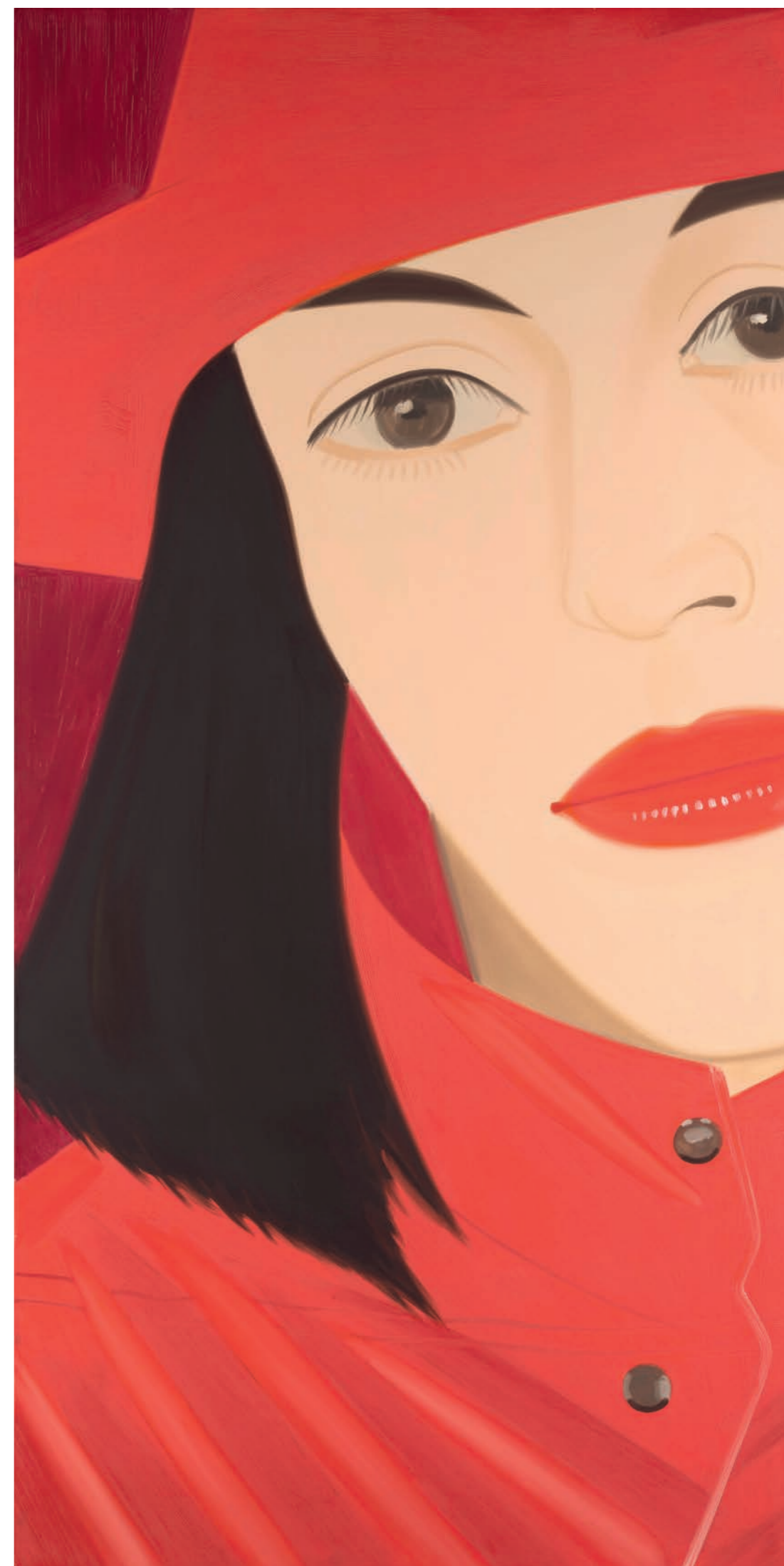


Óleo sobre lienzo, 182,9 × 152,4 cm  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
George A. Hearn Fund, 1978, inv. 1978.9





Óleo sobre lienzo, 180 × 244 cm  
Los Angeles County Museum of Art  
Donación fraccionaria y prometida de Barry y Julie Smooke, inv. M.2006.112



Óleo sobre lienzo, 243,8 × 122 cm  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Donación de The American Contemporary Art Foundation Inc.,  
Leonard A. Lauder, presidente, 2015, inv. 2015.605



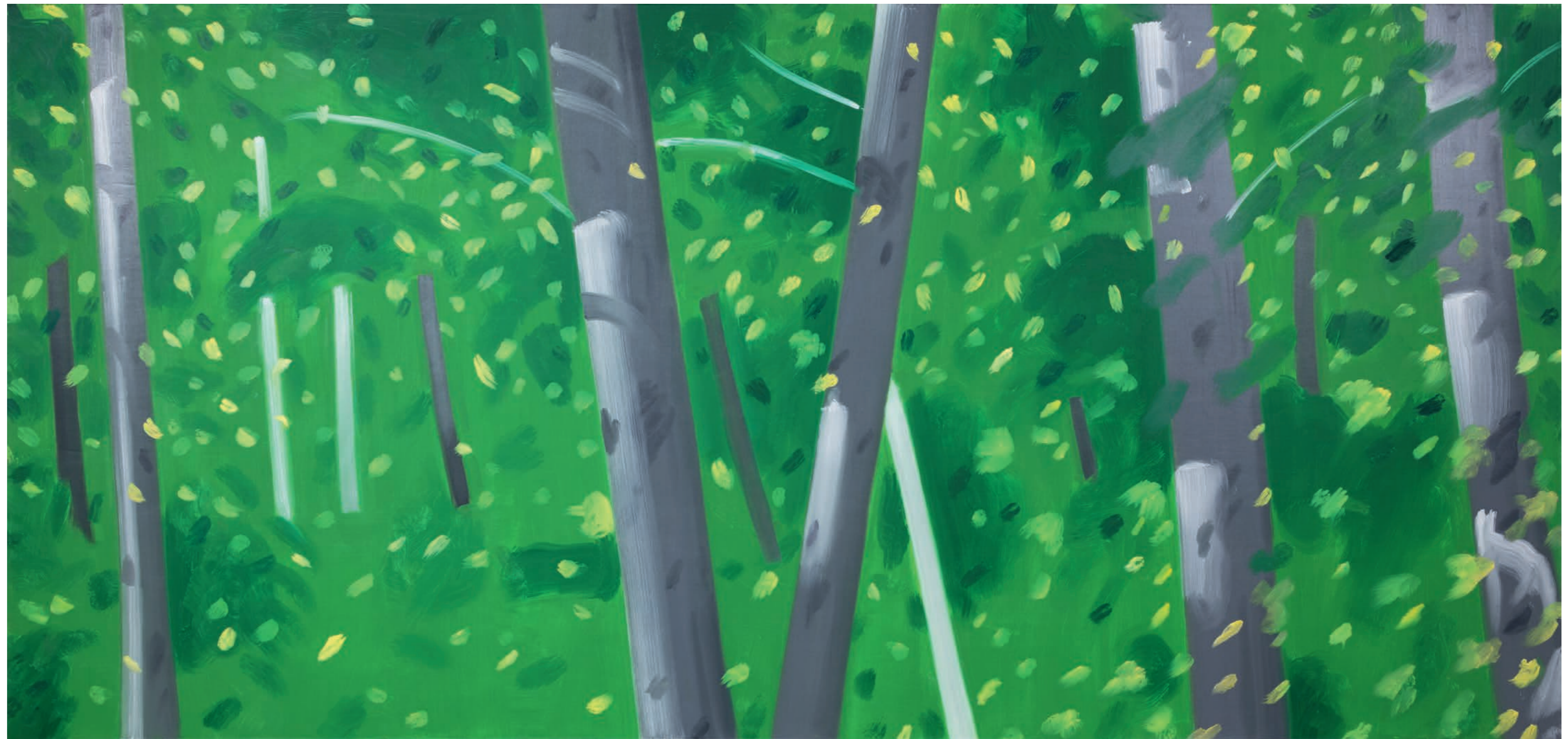
Óleo sobre lienzo, 305 x 503 cm  
Colección privada  
Cortesía López de la Serna CAC, Madrid







Óleo sobre lienzo, 213 × 645 cm  
Albertina, Viena  
Inv. Essl-Obj/4034/0







cat 22

**Winter Revisited** 1993



Óleo sobre tabla, 23 × 30 cm  
Colección de Harald Plass, Núremberg

cat 23

**Apple Blossoms** 1994



Óleo sobre lienzo, 244 × 305 cm  
Whitney Museum of American Art, Nueva York  
Adquisición con fondos del Contemporary Painting and Sculpture Committee, del Wilfried P. and Rose J. Cohen Purchase Fund, del Katherine Schmidt Shubert Purchase Fund, del David M. Solinger Purchase Fund, del Grace Belt Endowed Purchase Fund, y de la Louise and Bessie Adler Foundation, Inc., inv. 97.46





← cat 25

**Green Table** 1996

Óleo sobre aluminio, 122 × 274 × 91 cm  
Colección privada

cat 27

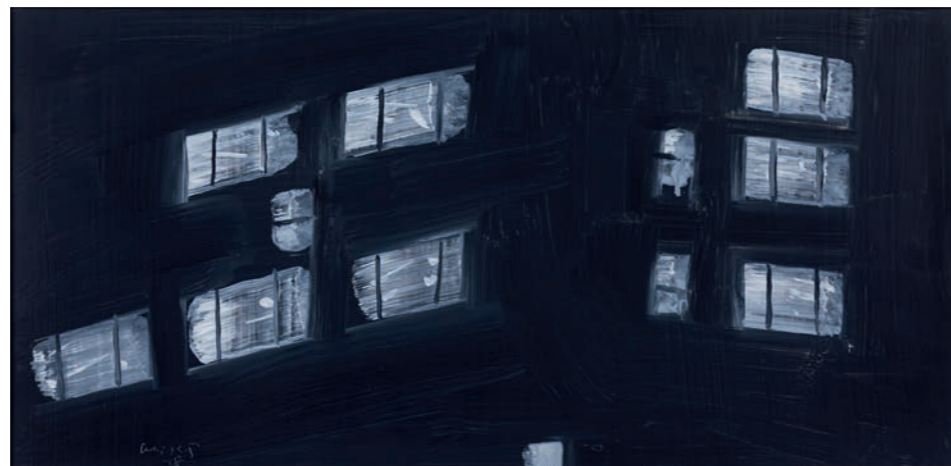
**Grey Night** 1999



cat 26

**West #4** 1998

Óleo sobre tabla, 25,4 x 50,8 cm  
Colección Studiolo.  
Candela Álvarez Soldevilla



Óleo sobre lienzo, 183 × 244,5 cm  
Albertina, Viena  
Inv. Obj/4036/O





Óleo sobre lienzo, 274 × 366 cm  
Colección privada  
Cortesía López de la Serna CAC, Madrid



Óleo sobre lienzo, 274 × 366 cm  
Colección privada  
Cortesía López de la Serna CAC, Madrid









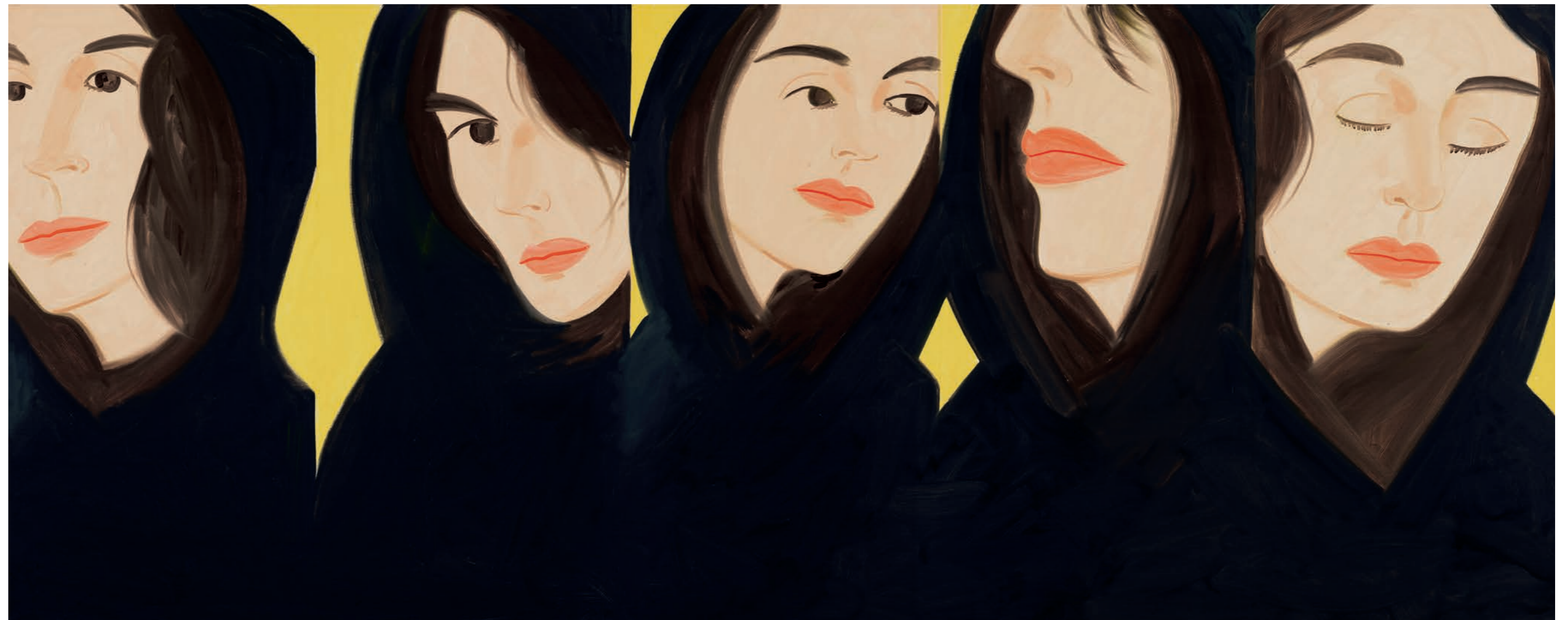
















# Alex Katz

## Notas biográficas



“Es un misterio cómo uno se convierte en pintor, pero no tiene nada que ver con la genialidad. No empiezas sabiendo que eres un artista, y no es algo inevitable. Simplemente sucede. Una cosa lleva a la otra, y parece cobrar sentido cuando miras hacia atrás”<sup>1</sup>.

fig. 11 Nick Maravell, Alex Katz pintando el telón de *Sunset*, Paul Taylor Dance Company, 1983

fig. 12 Rudy Burckhardt, Alex Katz y Ada del Moro, 1958

## Orígenes

“Mi madre era actriz. Iba a los museos para saber cómo tomarte de la mano. Nunca hizo un mal gesto”<sup>2</sup>.

**1927** Alex Katz nace el 24 de julio en Sheepshead Bay, Brooklyn (Nueva York). Apenas un año después, la familia se muda a St. Albans, un suburbio de Queens que había experimentado una importante expansión en el periodo de entreguerras, y en el que vivían familias de distintas nacionalidades europeas<sup>3</sup>. Sus padres, Isaac y Sima, se habían conocido en Rusia antes de emigrar, por separado, a Nueva York; ella en 1918 y él unos años más tarde. Sima era una actriz conocida del Yiddish Theatre en el Lower East Side (su nombre artístico era Ella Marion)<sup>4</sup>. Isaac trabajaba en el negocio de venta al por mayor de café de su cuñado<sup>5</sup>. Ambos mostraban una especial sensibilidad por la poesía y las artes. En la casa de los Katz se hablaba ruso y yiddish hasta que Alex tuvo cuatro años, momento en el que el inglés pasó a ser el único idioma utilizado en la familia<sup>6</sup>. En 1932 nace su hermano Bernard.

**1941** En sus años escolares, Katz concentró su interés en disciplinas como el arte, la música (tocaba el violín) y deportes como el baseball y el atletismo. En segundo grado, el joven Katz ganó un concurso de dibujo convocado por la ciudad de Nueva York para alumnos de colegios públicos. El director de su escuela le animó a que se matriculase en el High School of Music and Art de Manhattan, pero los padres no querían que su hijo tuviera que recorrer solo todos los días un largo trayecto en el metro hasta el centro. Katz ha manifestado que su padre no veía con desagrado que pudiera convertirse en artista, y es que para Isaac Katz, la mejor profesión era la de arquitecto, pues combina la creatividad con un componente de ayuda a la sociedad. Con 14 años ingresa en el Woodrow Wilson High School, institución que ofrecía una singular fórmula educativa que permitía al alumno recibir una formación académica en las sesiones matutinas y por las tardes dedicarse a la práctica artística. “La Escuela de Comercio era divertida; una tontería total. Podías pasarte tres o cuatro horas haciendo trabajo artístico, y realmente no les importaba lo que hacías. Cuando estuve allí, vi estos dibujos antiguos, dibujos de figuras, que me parecieron preciosos”<sup>7</sup>. Allí comenzó a descubrir a maestros modernos como Cézanne y Mondrian.

“La estética para mí era lo que te gustaba y lo que no te gustaba. Es un proceso que empieza cuando eres joven. Te gustan unas cosas, y otras no. Te formas tus gustos y tus juicios sobre lo que es el arte. De niño tuve la suerte de tener una madre y un padre involucrados en la estética”<sup>8</sup>.

**1943** Fallece su padre en un accidente de tráfico, y Katz y su hermano se quedan a partir de entonces un poco desamparados económicamente<sup>9</sup>.

**1945** Katz finaliza el instituto seis meses antes de lo establecido. Con 18 años, se enrola en la marina estadounidense y como la Segunda Guerra Mundial estaba a punto de finalizar no participa en la contienda.

**1946** Una vez licenciado de sus obligaciones militares, se presenta al examen de ingreso de la Cooper Union (Manhattan), la escuela de arte y arquitectura de la ciudad que ofrece becas de estudio completas. Lo aprueba sin dificultad<sup>10</sup> aunque el propio Katz relata en sus memorias cómo al principio le costó entender lo que allí se hablaba, pues no tenía gran formación artística y tampoco había desarrollado el hábito de trabajo. La escuela concentraba su atención en la enseñanza del cubismo, las experiencias de la Bauhaus y en el triunfo del arte abstracto, pero nada de esto debió impresionar demasiado a Katz. Le interesaba más el aspecto técnico del arte, el componente artesanal de la pintura y el dibujo. Desarrolló un estilo personal que él mismo describía como “muy de moda en Cooper”, un estilo en el que se detectan las influencias de Klee, Bonnard y especialmente de Matisse, aunque más tarde cambiaría: “Pero entonces empecé a pintar al aire libre y abandoné todo eso”. Katz recuerda así su paso por Cooper: “Cooper Union era el ambiente perfecto para mí. Jugaba al baloncesto, escuchaba música en vivo, veía y hablaba de arte, y trabajaba duro. Fue un periodo de mi vida en el que lo tenía todo”<sup>11</sup>.

**1949** Tras su graduación, Katz obtuvo una beca para un curso de verano en la Skowhegan School for Painting and Sculpture en Maine. Allí le animaron a ejercitarse en la pintura del natural y al aire libre, frente a lo experimentado en la Cooper, donde había pintado a partir de bocetos. Jean Cohen (1927–2013), pintora abstracta y novia de Katz en aquella época, acude también a este curso de verano. La práctica de la pintura al aire libre fue un hito en el modo de trabajar de Katz:

1 En Vincent Katz (ed.): *Invented Symbols: An Art Autobiography by Alex Katz*. Waterville, Colby College Museum of Art. Milán, Charta, 2012, p. 12.

2 En Alex Katz: *Ada*. St. Louis, Lococo Fine Art Publisher, 2017, s.p.

3 “El barrio donde yo me crié era una zona de clase media de Queens. Queens estaba en el extrarradio. St. Albans tenía 40.000 habitantes. No había casas de tres plantas, no había afueras, no había centro; lo único que conocías eran las venticuatro casas de la manzana; no había galerías comerciales. [...] Las playas estaban cerca, y Manhattan estaba muy lejos. El arte era algo muy remoto. El arte al que la gente respondía, era la ilustración. La ilustración a mi juicio, es una parte importante de la cultura americana, otra cosa que separa a América de Europa”. En Robert Storr: “Entrevista a Alex Katz”, en *Alex Katz. Once in a Lifetime*. Madrid, Galería Javier López, 2016, p. 166.

4 En Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 1, p. 15.

5 En Calvin Tompkins: “Alex Katz’s Life in Art”, en *The New Yorker*, 28 de agosto de 2018, disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/alex-katzs-life-in-art>, consultado por última vez el 26-04-2022. En una entrevista con Clare Henry del London’s *Financial Times*, Katz explica cómo le influyó su padre. Véase Alex Perez, “Cheever Country: why do Alex Katz’s elegant canvases strike critics as the ultimate in WASP art?”, en *Tablet*, 21 de noviembre de 2006, disponible en <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/cheever-country>, consultado por última vez el 26-04-2022.

6 Véase Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 1, p. 16.

7 *Ibid.*, p. 23.

8 *Ibid.*, p. 21.

9 En *The New Yorker*, *op. cit.* nota 5.

10 En *ibid.*

11 En Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 1, p. 37.

12 *Ibid.*, p. 41.

13 “Estás trabajando desde dentro de tu cabeza, no pensando, solo haciéndolo”. En *The New Yorker*, *op. cit.* nota 5.

14 En Storr 2016, *op. cit.* nota 3, p. 170.

15 En *The New Yorker*, *op. cit.* nota 5.

16 Howard Devree, “Rembrandt Show at Local Gallery: Loan exhibition opens tonight with preview at wildenstein – 24 paintings in display”, en *The New York Times*, 18 de enero de 1950, p. 29, disponible en <https://www.nytimes.com/1950/01/18/archives/rembrandt-show-at-local-gallery-loan-exhibition-opens-tonight-with.html?searchResultPosition=1>, consultado por última vez el 26-4-2022.



fig. 13 Bernard (hermano de Alex), Isaac y Alex Katz, 1933

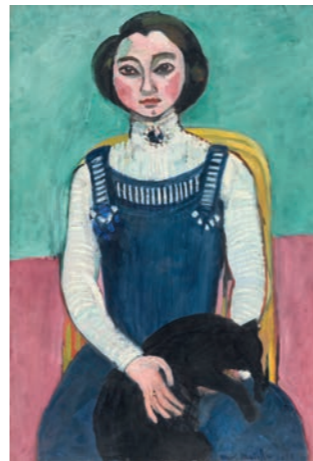


fig. 14 Henri Matisse, *Marguerite con gato negro*, 1910. Óleo sobre lienzo, 94 × 64 cm. Centre Pompidou, Musée National d’Art Moderne – Centre de Création Industrielle, París, inv. AM 2013-544



fig. 15 Alex Katz, *Jean*, 1953. Óleo sobre masonita, 122 × 86 cm. Colby College Museum of Art, Waterville, inv. 1995.069



fig. 16 Alex Katz, *Four Children*, 1951. Óleo sobre masonita, 45,7 × 45,7 cm Colby College Museum of Art, Waterville, inv. 2005.034

“La oportunidad de pintar en cualquier lugar y no ser molestado por nadie me dio libertad y confianza [...] pero básicamente había llegado a una manera de hacerlo, y había encontrado el tema que quería, un tema realmente estimulante”<sup>12</sup>. Cada mañana los alumnos eran trasladados en camionetas a distintos enclaves de Maine para pintar aquellos paisajes<sup>13</sup>. Este verano Katz descubre a Pollock y queda fascinado por él.

## Los inicios

**1950** Katz se instala por primera vez en Manhattan, después de haber estado viviendo en Queens con su madre. Reside en lofts económicos del *downtown*. Se gana la vida trabajando varios días a la semana en una empresa de enmarcados y realizando pinturas murales<sup>14</sup>. Katz se casa con Cohen: “Jean era muy guapa, e intelectualmente sería. [...] Estuvimos casados seis años, pero era más como ser compañeros de piso”<sup>15</sup>. Va con frecuencia al MoMA, donde visita exposiciones dedicadas a pintores europeos como Matisse, Vuillard o Munch. También se interesa por otras muestras que presentan a los maestros antiguos, como la dedicada a Rembrandt en Wildenstein en 1950<sup>16</sup>. En verano repite asistencia al curso de la Skowhegan School.

**1951** Inaugura una primera exposición junto a su mujer en la Peter Cooper Gallery de Nueva York. De ese momento es *Four Children*, una de sus primeras obras figurativas que, aunque se basa en una fotografía, muestra poca preocupación por un acabado realista.

**1953** Se instala ilegalmente (algo habitual en la época) en un edificio de la calle 28 en el que viviría hasta 1963.

**1954** Katz expone por primera vez en solitario en la Roko Gallery de Nueva York. Por aquel entonces había comenzado a relacionarse con artistas de otras disciplinas pertenecientes a la segunda generación de la New York School. Ese año compra, junto a su esposa y a otros dos artistas, una casa en Lincolnville, cuya propiedad adquiere años más tarde en su totalidad. Esa vivienda sigue siendo un lugar vital de trabajo y refugio para él.

**1955** Hace pequeños collages de figuras humanas y paisajes.

**1956** Se divorcia de Jean Cohen.

**1957** Tras un periodo de dudas creativas, Katz se centra en los retratos<sup>17</sup>. Según el propio artista, ese giro en su temática estuvo muy relacionado con el momento en que entabla relación con Ada del Moro (1928), a quien conoce en otoño de ese año. Ada se convierte en su musa y en la protagonista de más de 1.000 obras<sup>18</sup>. El artista ha declarado: “Creé los fondos monocromos en 1957, utilizando el color como medio para producir un ambiente verosímil para una imagen tridimensional. Por aquel entonces, la relación entre la figura y el fondo era generalizada, o semiabstracta. Cuando empecé a concretar los rasgos de las personas y a utilizar los fondos monocromos, el resultado fue discordante”<sup>19</sup>.

#### En busca de un estilo propio

“Decidí muy pronto que quería hacer un nuevo estilo de pintura realista”<sup>20</sup>.

**1958** Katz y Ada contraen matrimonio el 1 de febrero<sup>21</sup>.

**1959** Expone una serie de retratos con fondos planos en la Tanager Gallery. Pese a que la muestra fue controvertida, Katz lo recuerda como: “el momento más emocionante para mí como pintor. Hasta entonces solo flotaba, y casi no estaba en ningún lugar”<sup>22</sup>. Durante un año imparte clases en la Brooklyn Museum School de Nueva York.

Katz empieza a hacer, de forma un tanto fortuita, los primeros recortes pintados conocidos como *cutouts*: en una ocasión, al no estar satisfecho con el fondo de un retrato, decide recortar la parte que sí le agrada y la monta en un trozo de madera recortado al mismo tamaño. Contento con el resultado, comienza a pintarlos directamente sobre la madera ya recortada. En los años 60 daría un paso más allá, para pintarlos en láminas de aluminio. Algunos son piezas aisladas y portátiles, otros se cuelgan en la pared. “Hice los primeros recortes en 1959 o por ahí, en madera, y los expuse entonces. A finales de los 60 un alumno mío me dio una pieza de metal que era como

una especie de hoja de segueta, y fue así como empecé a hacer figuras muy pequeñas. Quería ver si era capaz de pintar en pequeño”<sup>23</sup>.

**1960** El 4 de junio nace Vincent, su único hijo. Ada renuncia a su carrera profesional y deja su puesto de bióloga en el Memorial Sloan Kettering Cancer Center. Su hijo pasará a ser otro de los motivos frecuentes de sus composiciones. Vincent Katz es actualmente un reconocido escritor que ha colaborado con su padre en varios trabajos literarios, así como en alguno de sus proyectos artísticos.

Empieza a diseñar decorados y vestuario para la compañía de danza del coreógrafo Paul Taylor (1930-2018)<sup>24</sup>.

**1962** En febrero de este año se organiza una exposición con los primeros *cutouts* de Katz en la Tanager Gallery. Las piezas son denominadas como *Flat Statues* [estatuas planas] y representan retratos de los amigos de Katz y otras figuras del mundo artístico y literario neoyorkino. La exposición tiene muy buena acogida por parte de la crítica. *Harper's Bazaar* incluye numerosos *cutouts* de madera en un reportaje a cuatro páginas sobre moda de verano.

**1964** Se incluyen obras de Katz en la exposición colectiva *Recent Landscapes by Eight Americans*, que se organiza en el MoMA de Nueva York, y que posteriormente itinerará por diferentes instituciones estadounidenses y europeas.

**1965** A partir de este año comienza su prolífica actividad como artista gráfico. Katz produce innumerables ediciones de litografías, aguafuertes, serigrafías, xilografías y linóleos. Realiza su primer viaje a Europa. En París visita el Louvre.

**1968** Katz se muda a una cooperativa de artistas en el Soho donde trabaja y reside desde entonces<sup>25</sup>.

**1972** Recibe una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Este año su obra se incluye en la *Biennial Exhibition: Contemporary American Art*, muestra organizada por el Whitney Museum of American Art de Nueva York.

**1976** Es becado por el National Endowment for the Arts de Washington

<sup>17</sup> “Seguí pintando cuadros, y eran buenos, pero aburridos”, decía. ‘Fue la única vez en mi vida en la que me pasó algo así. Lo que lo sacó de eso fue decidir pintar lo que él llamaba retratos ‘específicos’, imágenes reconocibles de personas reales, una decisión que coincidió con el encuentro con Ada del Moro”. En *The New Yorker*, *op. cit.* nota 5.

<sup>18</sup> Así lo recuerda Katz: “Compartía exposición con Tom [Bouti] en la Tanager Gallery. Ada se presentó con un suéter beis, amplio, y una falda gris, sin joyas, con el pelo recto hacia atrás, sorprendentemente sencilla. Hablamos sin problemas. Fuimos a un restaurante. Ella estaba bronceada de Puerto Rico. Sonrió. Nunca había visto nada igual. Iluminó el restaurante. Conseguí su número a través de Tom y la llamé al día siguiente y la invité a un concierto de Billie Holiday. Aparentemente una buena elección”. En Katz 2017, *op. cit.* nota 2, s.p.

<sup>19</sup> *Alex Katz. Pinturas recientes / Recent Paintings* [cat. exp.] Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p. 31.

<sup>20</sup> Diamonstein-Spielvogel Lecture Series: Alex Katz, National Gallery of Art, en <https://www.nga.gov/audio-video/diamonstein-spielvogel/diamonstein-spielvogel-katz.html>, consultado por última vez el 26-4-2022.

<sup>21</sup> “El nuestro fue como un matrimonio arreglado, porque nuestras familias eran muy similares. [...] Nosotros somos judíos recién emigrados, y ellos italianos recién emigrados. Los domingos por la tarde, ambas familias escuchaban ópera en la radio. Nadie votó nunca a un republicano. Pero Ada solo es liberal en política, aparte de eso es una *snoob*. Ella nunca comete un error social, yo los cometo todo el tiempo”. En *The New Yorker*, *op. cit.* nota 5.

<sup>22</sup> En Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 1, p. 64.

<sup>23</sup> Storr 2016, *op. cit.* nota 3, p. 171.

<sup>24</sup> Véase la entrevista de Chris Wiegand a Alex Katz, “I’d never seen anything like it”: Alex Katz on dance titan Paul Taylor”, en *The Guardian*, 4 de septiembre de 2018, <https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/04/alex-katz-on-dance-titan-paul-taylor>, consultado por última vez el 28-2-2020.

<sup>25</sup> El edificio tenía cinco plantas, y cuando Katz y Ada se mudaron a él, en 1968, cada planta estaba ocupada ilegalmente por un artista (la ley que prohibía vivir en lofts industriales fue suavizada para los artistas de su vecindario en 1971).

<sup>26</sup> Para más información sobre este proyecto, véase [http://www.alexkatz.com/projects/public\\_art/times\\_square](http://www.alexkatz.com/projects/public_art/times_square) y Judd Tully, “Katz Meow on Broadway”, en *Art/World*, 8 de octubre de 1977, disponible en <https://juddtully.net/articles/katz-meow-on-broadway/>, consultado por última vez el 26-2-2022.

<sup>27</sup> “Estaba en España poco después de la muerte de Franco y había un nuevo ambiente abierto y romántico. Había un parque, el Retiro, que parecía América en los 40 en cuanto a las relaciones y



fig. 17 Alex Katz, *Ada in Black Sweater*, 1957. Óleo sobre masonita, 61 × 46 cm. Colby College Museum of Art, Waterville, inv. 1995.063. Uno de los primeros retratos que hace de Ada.



fig. 18 Rudy Burckhardt, Alex y Vincent Katz en su estudio de Nueva York, 1961

fig. 19 Alex Katz, *Passing*, 1962-1963. Óleo sobre lienzo, 182,2 × 202,2 cm. MoMA, Nueva York, inv. 233.1978

fig. 20 Alex Katz, mural *Nine Women*, en Times Square, realizado por encargo para Public Art Fund. Foto: Chuck De Laney



para diseñar el decorado y el vestuario del espectáculo *Polaris* de Paul Taylor.

**1977** Se presenta el mural de Times Square, *Nine Women*, un encargo compuesto por 25 primeros planos de mujeres, de 6 metros de altura, dispuestos en un panel de 75 metros de largo, y una torre-cubo de 18 metros de alto en la intersección de Times Square, la calle 42 y la Séptima Avenida<sup>26</sup>.

**1978** Participa en un programa de intercambio cultural y educativo con la Unión Soviética gracias a una beca del gobierno de los Estados Unidos.

**1980** Katz recibe el encargo del Programa de Arte en la Arquitectura de la Administración de Servicios Generales de los Estados Unidos para crear un mural al óleo sobre lienzo en el nuevo edificio de la Fiscalía de Estados Unidos en Foley Square, Nueva York. El Programa de Arte en la Arquitectura supervisa el encargo de obras de arte para los nuevos edificios federales de todo el país.

**1983** Colabora de nuevo con Paul Taylor en los decorados de la pieza *Sunset*. Katz ha relatado cómo se había inspirado en un viaje a Madrid de finales de los años 70 para realizar esos diseños<sup>27</sup>. En la década de los 80 Katz incorpora un nuevo tema en sus creaciones: modelos en ropa de diseñadores<sup>28</sup>.

**1985** Se presenta *Harlem Station*, un mural de recortes que se instala en la estación Harlem de Chicago. La obra celebra la inmensa diversidad de Chicago y su reputación como ciudad de gente trabajadora. La enorme *Harlem Station* es una de las piezas más grandes y complejas creadas por Katz. La Chicago Bar Association concede a Katz el premio Art in Public Places, galardón que reconoce el trabajo del artista en los espacios públicos. Es nombrado doctor honoris causa por el Colby College de Waterville (Maine).

## Madurez

“¿Es ese el artista? Debe serlo, está con Ada”<sup>29</sup>.

**1986** Se presenta una primera gran retrospectiva de la obra de Katz en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, que posteriormente viaja al Center for the Fine Arts de Miami. Esta exposición supone un punto de inflexión en su obra, Katz hace balance y da un giro en sus temas, centrándose en el paisaje y en los efectos de luz nocturna, buscando una renovación. Él mismo, a sus 60 años, es consciente de que su deseo de seguir innovando no es algo habitual entre sus colegas.

Todos estos experimentos continúan en el tiempo hasta hoy.

**1987** Recibe el premio Mary Buckley del Pratt Institute de Brooklyn y el Queens Museum of Art Award for Lifetime Achievement. Es nombrado miembro emérito de la Skowhegan School of Painting and Sculpture.

**1989** La revista de vanguardia *Parkett* le dedica un número especial.

**1994** La Galería Marlborough de Madrid presenta una selección de obras de Katz que incluye la serie *Sonrisas*<sup>30</sup>.

**1996** El Colby College Museum of Art de Waterville inaugura un nuevo ala, la Paul Schupf Gallery, donde se expone una selección de obras del artista pertenecientes a la colección del propio museo (sus fondos incluyen unas 700 piezas del artista, de las que más de 400 fueron donadas por él mismo). Vincent Katz y Vivien Bittencourt, directora de cine y fotógrafa y esposa de éste, producen el vídeo *Alex Katz: Five Hours*, que muestra el proceso de creación de la obra *January 3*. El IVAM de Valencia le organiza una exposición, la primera que un museo dedica al pintor en España.

## Éxito, reconocimiento y nuevos proyectos

**2000** A partir de ese año son innumerables los premios y reconocimientos que el pintor americano ha recibido por todo el mundo.

**2005** Katz es el artista homenajeado en la Richard Gray Visual Arts Series inaugural del Chicago Humanities Festival. Es nombrado doctor honoris causa en Bellas Artes por la Colgate University de Hamilton (Nueva York) y recibe el Lifetime Achievement Award del National Academy Museum de Nueva York. Se le dedica una exposición en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Desde 2005, la Galería Javier López & Fer Francés organiza regularmente en su espacio madrileño exposiciones dedicadas a las distintas facetas de la obra de Alex Katz.

**2006** Katz es el encargado de realizar el cartel para la feria taurina de Sevilla de ese año.

**2015** Se celebra la exposición *Aquí y ahora* en el Museo Guggenheim de Bilbao. También en esta ocasión Katz manifiesta su predilección por España.

**2018** Katz realiza el proyecto *Metropolitan Faces* en la estación de metro de la calle 57 de Nueva York, para el MTA (Metropolitan Transportation Authority).

**2019** Trabaja en *Park Avenue Departure*, una muestra callejera que tuvo lugar en Park Avenue Malls, en Manhattan, en colaboración con la asociación de parques neoyorquinos.

**2020** En la Fosun Foundation de Shanghai se celebra la primer gran exposición dedicada a Katz en China.

**2022** El museo Guggenheim presentará en octubre una gran retrospectiva en su sede de Nueva York.

Alex Katz ha sido objeto de más de 200 exposiciones monográficas y ha participado en casi 500 colectivas en Alemania, Austria, Canadá, Estados Unidos, España, Reino Unido, Francia, Dinamarca, Finlandia, entre otros. Sus obras están en los principales museos del mundo. En junio de 2022, en vísperas de cumplir 95 años, Alex Katz sigue trabajando a diario demostrando plena capacidad creadora.

la manera en que chicos y chicas se comportaban unos con otros. Había mesas, y las chicas pasaban, y esos chicos se burlaban de ellas o unos de otros. De ahí tomé la idea para *Sunset*.” Véase Vincent Katz 2012, *op. cit.* nota 1, p. 135.

<sup>28</sup> Véase *ibid.*, p. 111.

<sup>29</sup> En *The New Yorker*, *op. cit.* nota 5.

<sup>30</sup> Con motivo de la inauguración de esa exposición en la Galería Marlborough de Madrid, Alex Katz visitó el Museo Thyssen-Bornemisza junto a Jochen Poetter, quien recuerda así un momento de la visita: “Al día siguiente de la inauguración visité la Colección Thyssen-Bornemisza junto con Alex Katz. Allí un pequeño cuadro de Antoine Watteau le llamó especialmente la atención más que cualquier otra obra. De una manera extraña a su naturaleza generalmente errática e inquieta, permaneció fascinado junto a *Pierrot contento* de hacia 1712. [...] Fue sobre todo la luz del cuadro lo que sin duda cautivó a Alex Katz: ese resplandor de ensueño, envuelto en el olor del perfume y el polvo [de maquillaje] y la dulce serenata de la mujer. Katz quedó inevitablemente embelesado con esta trama, ya que lo confrontaba con un tema –aquí a muy pequeña escala– que lo seduce en su propio arte. [...] ¿No hay, por ejemplo, claras similitudes entre la brillantez de la rica élite social parisina con su forzada galantería y su aburrimiento decadente, por un lado, y la sofisticación de la ‘hoguera de las vanidades’ neoyorquina, por otro? Katz ha retratado su entorno social con el mismo distanciamiento y curiosidad intrigada demostrados por su predecesor francés. [...] Mientras que el teatro de la *Commedia dell’Arte* le proporcionó a Watteau su repertorio dramático, para Alex Katz la estética del cine y la publicidad sirven el mismo propósito”. En Jochen Poetter: “Something Hot Done in a Cool Way” on the syncopated compositions of Alex Katz”, en *Alex Katz. American Landscape* [cat. exp.]. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1995, p. 9.



fig. 21 Alex Katz, *Soho Morning*, 1987. Óleo sobre lienzo, 320 x 243,8 cm. Colección del San Francisco Museum of Modern Art

fig. 22 Katz pintando el mural del edificio de la Fiscalía de Estados Unidos en Foley Square, Nueva York

fig. 23 Alex Katz, *Pas de Deux*, 1983. Óleo sobre lienzo, 335,3 cm x 914,4 cm. Colby College Museum of Art, Waterville, inv. 1999.029

fig. 24 Jean-Antoine Watteau, *Pierrot contento*, hacia 1712. Óleo sobre lienzo, 35 x 31 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 432 (1977.75)

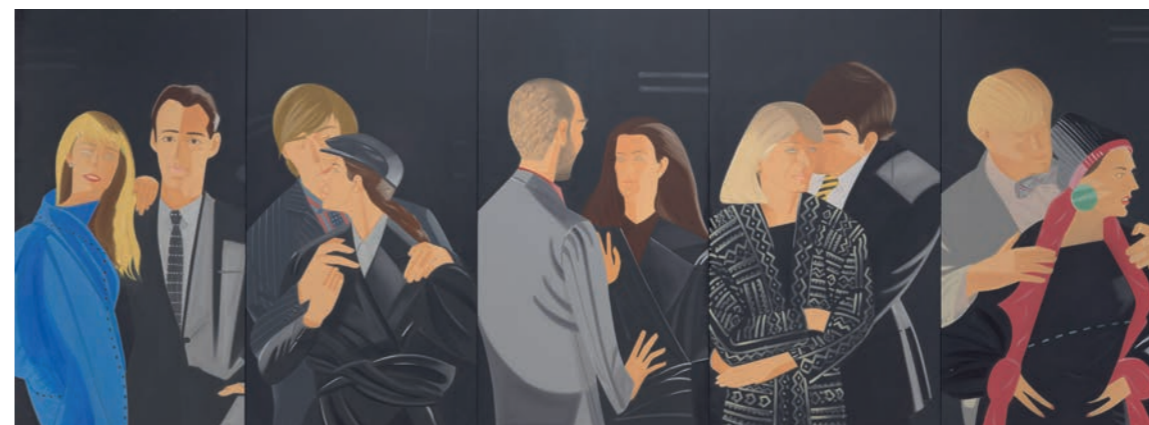


fig. 25 Oliver, Isaac (nieños del artista), Vivien (de pie), Alex, Vincent y Ada. Lincolnville, Maine, 2016

fig. 26 Alex Katz trabajando en su estudio de Nueva York en el otoño de 2021



**Essential Alex Katz**

**Guillermo Solana**

122–133

**Alex Katz**

**A biographical sketch**

**Leticia de Cos Martín**

134–137

If there is one constant feature in Alex Katz's oeuvre it is his desire to produce large paintings. To him the big canvas is a sign of the ambition that is necessary in art: "Take someone like Joshua Reynolds, a high-style artist. Most people would argue right now that his taste was off, but there was this basic idea of a large picture. That's what an artist is supposed to be doing with his life. You feel sympathetic toward that. It's not some little piece of the artist's soul to meditate with. He's not making some little item."<sup>1</sup>

When Alex Katz discovered his vocation as a painter, the big canvas was beginning its reign in Abstract Expressionism. Large-format painting has sometimes been viewed as typically American. If we were to trace a genealogy of the big canvas in the United States, we would have to start in the mid-nineteenth century with the panoramic landscapes of Frederic Church (Niagara, the Andes, the North Atlantic icebergs) and Albert Bierstadt (the Rockies, El Capitan, Yosemite Valley and other wonders). A second key moment would be the boom in mural painting around 1930, though in these works artists no longer depicted the great natural monuments but turned to the urban masses as a new object and subject of painting. This was the period when Diego Rivera was covering America in frescos, from Detroit to the Rockefeller Center, and public buildings were being decked out in paintings thanks to the Federal Art Project of the Works Progress Administration, which hired thousands of artists, among them Gorky and De Kooning, Pollock and Rothko. The last episode of this prehistory would be the arrival of Picasso's *Guernica* in New York in 1939, which made a huge impact on the future Abstract Expressionists.

But Alex Katz rejects the nationalistic connotations of this history. Looking beyond their immediate precedents, he prefers to view the Abstract Expressionists' use of the big canvas as a return to European painting, particularly the great Venetians.<sup>2</sup> When Katz traveled to Europe for the first time in 1965, he recalled what Franz Kline had said to him some time earlier: "If you think our paintings are big, wait until you see some of them in Europe." On his first visit to the Louvre, he was impressed in particular by the scale of Veronese ("Veronese was King Kong"), Rubens and Jacques-Louis David.<sup>3</sup>

1 Alex Katz in Carter Ratcliff, "Alex Katz – New York Today: Some Artists Comment," 1977, available at [https://www.alexkatz.com/bibliography/selected\\_articles\\_and\\_reviews/New\\_York\\_Today\\_Some\\_Artists\\_Comment-Ratcliff\\_Carter-Art\\_in\\_America](https://www.alexkatz.com/bibliography/selected_articles_and_reviews/New_York_Today_Some_Artists_Comment-Ratcliff_Carter-Art_in_America), last accessed on May 4, 2022.

2 Robert Storr, "Robert Storr in Conversation with Alex Katz," in Carter Ratcliff, Robert Storr, Alex Katz, Iwona Blazwick and Barry Schwabsky, *Alex Katz*, London, Phaidon, 2017, p. 15.

3 Vincent Katz (ed.), *Invented Symbols: An Art Autobiography by Alex Katz*, Waterville (ME), Colby College Museum of Art; Milan, Charta, 2012, pp. 93–94.

4 "Ce n'est pas une peinture, on marche dans ce tableau." In Jacques Louis Jules David, *Le Peintre Louis David 1748–1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris, Victor Havard, 1880, p. 427.

5 Harold Rosenberg, "The American Action Painters," in David and Cecile Shapiro (eds.), *Abstract Expressionism: A Critical Record*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 76.

6 *Ibid.*, p. 78

7 *Ibid.*, p. 80.

8 Pollock himself confessed in a famous statement: "When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing." And Rothko said: "To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon [an] experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command." In Mark Rothko, "Address to Pratt Institute" (November 1958), in Miguel López-Remiro (ed.), *Writings on Art: Mark Rothko*, New Haven–London, Yale University Press, pp. 125–28, here p. 128; and "Letter to Katharine Kuh, September 25, 1954," in *ibid.*, p. 99.

9 Clement Greenberg, "American-Type Painting," published in *Partisan Review* (spring 1955), in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Affirmations and Refusals, 1950–1956*, vol. 3, ed. John O'Brian, Chicago, The Chicago University Press, 1993, p. 232.

10 Clement Greenberg, "Louis and Noland" (1960), in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance 1957–1969*, vol. 4, ed. John O'Brian, Chicago, The Chicago University Press, 1993, p. 97.

11 Thomas B. Hess, "U.S. Painting: Some Recent Directions," in *Art News Annual*, vol. 25, 1955–1956, pp. 73–98, 174–80, 192–99, here p. 196.

12 E. C. Goossen, "The Big Canvas" (1958), in *Art International*, vol. 2, no. 8, November 1958, pp. 45–47, in Gregory Battcock (ed.), *The New Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1966, pp. 48–56, here p. 56.

13 *Ibid.*, pp. 54–55.

14 *Ibid.*, p. 54.

15 "Pictures which I had that I thought were large, which were like four by six, or six by six, or something, were like postage stamps." In "Oral History Interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20," in Archives of American Art, Smithsonian Institution.

When Napoleon set eyes on the picture of his *Coronation* painted by David, a canvas more than six meters high and nearly ten meters wide, he is held to have expressed his imperial satisfaction by exclaiming: "This is not a painting, one can step inside this picture."<sup>4</sup> The first advocates of Abstract Expressionism justified their use of the large format on the grounds of its *immersive* effect: the large picture offered *an experience of being inside the picture*. But this experience has been interpreted in different ways. The first critic to attempt an explanation was Harold Rosenberg in his legendary article, "The American Action Painters" (1952). What is curious is that Rosenberg addressed the size of the canvas only indirectly. The second section of his essay was very revealingly titled "Getting inside the canvas" and began with a number of statements that are widely quoted: "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, or 'express' an object, actual or imagined."<sup>5</sup> Given his conception of painting as "action," it was only natural that Rosenberg should have redefined the canvas as an "arena" – in the sense of a Roman amphitheater or bullring – in this case a "four-side arena."<sup>6</sup> In another even more hyperbolic passage, Rosenberg stated that the Abstract Expressionist painter "took to the white expanse of the canvas as Melville's Ishmael took to the sea."<sup>7</sup> The idea of "getting inside the canvas" was probably inspired by Hans Namuth's photographs and films, published in 1951, in which Pollock was sometimes shown treading on the canvas, literally *inside the canvas*.<sup>8</sup>

In contrast to this first interpretation of the large format, soon afterward Clement Greenberg came up with his own explanation of the big canvas as an agent of dematerialization or visual sublimation linked not so much to a gestural action (sweeping brush strokes, drip painting, etc.) as to the extension of color. According to Greenberg, in the pictures painted by Clyfford Still, Barnett Newman and Mark Rothko, "color breathes from the canvas with an enveloping effect, which is intensified by the largeness itself of the picture. The spectator tends to react to this more in terms of decor or environment than in those usually associated with a picture hung upon a wall."<sup>9</sup> The sense of using a large format

is "the need to have the picture occupy so much of one's visual field that it loses its character as a discrete tactile object and thereby becomes that much more purely a picture, a strictly visual entity."<sup>10</sup> Rosenberg thus spoke of "getting inside the canvas" as a physical experience of the painter, whereas Greenberg regarded it as a visual experience of the spectator. A third critic, Tom Hess, subscribed to Rosenberg's view of the centrality of the artist, but placed greater emphasis on the visual aspect. Hess noted that "the artist at work on a big canvas found he was enveloped by it, its form filled the periphery of his vision, the work became a more direct extension of his humanity. He could 'paint himself into the picture.'"<sup>11</sup>

Continuing along the same lines as Rosenberg, another critic, E. C. Goossen, made the problem of the large format the subject of an essay titled "The Big Canvas" (1958). In it he attributes to the big canvas "a dignity no longer intruded upon by fictitious agents in human attire."<sup>12</sup> The void left by the absent figures is filled by the artist's own body, acting with the same spontaneity. Jackson Pollock's technique does not involve a trained hand and wrist but the whole body, which needs a "field of action"; the large format thus makes possible the "physical liberation" of the act of painting.<sup>13</sup> But perhaps what is most original about Goossen's argument is his theory that the big canvas and figures are ultimately incompatible: "The presence of the figure would define the scale of the picture from the inside in terms of the proportions of the human body, and the picture's scale depends upon its relation to the human body of the spectator outside."<sup>14</sup> The figure's old role of providing the key to the picture's inner scale needed to give way to a new hegemony of the outer scale, determined by the body of the spectator who is gazing at the picture.

#### Figurative painting on a big scale?

Alex Katz has explained how he learned the importance of the outer scale in his first group exhibitions every time a work of his was *outsized* by a neighboring picture in a larger format; for example, at the Whitney New Talent, where he discovered that his paintings, which he thought were big but were less than two meters wide, looked "like postage stamps" when hung beside others.<sup>15</sup>



Toward the end of the 1950s, Katz at last found his purpose: to up the scale of figurative painting to that of Abstract Expressionism. “Those Klines and De Koonings had so much big energy; I wanted to make something that knocked them off the wall. Just like that – more muscle, more energy. They set the standard. It wasn’t the style I wanted to follow, but I wanted to paint up to their standards. So I took a figurative work and I said, ‘Well, I want a figurative painting on the scale of the Abstract Expressionists,’ you know, on a big scale. No one had been there, so it was really exciting.”<sup>16</sup>

Much later on, at a more advanced stage in his career, Katz also explained how the decision to opt for a large format had a determining influence on his career not once but twice, at the major turning points he refers to as his “big bounces”:

“I had two big bounces in style. Most painters just get close to one bounce. The first one was with the flat backgrounds and the faces, that was three years, and then I did the big heads, and that was okay. Then by the end of the 1960s I was way out of fashion, and I had to decide whether I wanted to play catch up and paint tight, to be a photorealist and perceptual painter. I said, I want to go with my talent, which is for big painting. You have to follow your talent at a certain point, and my talent is really for big painting, and that’s why stage sets were real easy for me.”<sup>17</sup>

I take this to mean that Katz’s first “big bounce” took place between 1958 and 1962, when his large heads on homogeneously colored abstract backgrounds appeared. Our exhibition begins with *The Red Smile* (1963) [cat. 3], a masterpiece embodying that initial path, which he continued to explore for more than twenty years. According to the artist, the second “bounce” came after the Whitney retrospective in 1986, and is characterized by landscapes in large format. In landscapes, the human figure leaves the picture and, in an opposite movement, the spectator enters it. As we shall see, the painted landscape becomes a space to be inhabited by the eye, body and mind of the beholder.

### The Times Square commission

Tom Hess recalled a billboard with a mammoth head of the dictator Trujillo that was displayed in the early 1950s at

the intersection of New York’s 10th Street and 4th Avenue, where many Abstract Expressionists’ lofts were. “It was widely admired by the artists, not only because of its proto–Camp allure but because of its scale, its ‘objective’ presence, its slightly crazy gravity.” Hess maintains that that Trujillo billboard marked De Kooning when he was starting on his series of *Women*. Then came Pop Art, which in Hess’s view did not live up to expectations and left to others the challenge of assimilating that gigantic head of Trujillo: “It’s been left to Alex Katz to attempt the perilous descent from the sleepy lagoons of High Art to the maelstrom of Times Square.”<sup>18</sup>

Hess’s anecdote reminds us of a basic fact that we overlooked when listing the precedents of the big canvas. Large format was not the exclusive preserve of art history, of Veronese and David, Church and Bierstadt, Diego Rivera and Picasso, Pollock, De Kooning and Kline. Alex Katz has confessed his early passion for billboards and his desire to appropriate them, as well as the movie screen, for his paintings.<sup>19</sup> Katz was already drawing inspiration from billboards when he had the chance to admire the first exhibition of a genuine billboard painter, James Rosenquist, in 1961. Rosenquist’s pieces were basically an enlarged collage technique executed with a sign–painter’s skills; the work of an illustrator, of varying artistic quality, “but the scale and collage effects were sensational.”<sup>20</sup>

“I wanted to make paintings you could hang up in Times Square. I wanted a real public place.”<sup>21</sup> Katz at last literally fulfilled his dream of measuring himself against billboards in 1977, when he was commissioned to create a work to be produced on large panels in Times Square: a sequence of twenty–three portrait heads of women measuring seventy–five meters long and twenty meters high. The work was physically executed by a professional sign–painter called Jerry Johnson after Katz’s paintings and under his supervision. Katz has often recalled the satisfaction that assignment gave him: “I found out my painting was stronger than any of the billboards around it. It was one of the great experiences of my life.”<sup>22</sup>

This leap in scale forced Katz to change his technique; he shunned direct painting and adopted a more elaborate method, working from pencil or oil sketches executed from life. He then began making studies on Masonite boards, from which he transferred the drawing to the final canvas, and in the late 1960s he developed

<sup>[16]</sup> Storr, “Robert Storr in Conversation with Alex Katz,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 8.

<sup>[17]</sup> Robert Storr, “Interview with Alex Katz,” in *Alex Katz: Once in a Lifetime*. Madrid, Galería Javier López, 2016, pp. 27–28.

<sup>[18]</sup> Thomas B. Hess, “Alex Katz’s Sign,” in David Sylvester (ed.), *Alex Katz: Twenty–Five Years of Painting from the Saatchi Collection*, London, The Saatchi Gallery, 1997, p. 176.

<sup>[19]</sup> “I always loved billboards. I loved sentimental billboards. I loved the way they stuck out. They were bringing something into the painting. […] At times billboards, advertisements and movies seemed better than most paintings.” In Storr, “Interview with Alex Katz,” in *Alex Katz: Once in a Lifetime*, n. 17, p. 172; Richard Prince, “Alex Katz in Conversation with Richard Prince (extract)” (1991), in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 182.

<sup>[20]</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 151.

<sup>[21]</sup> Ibid., p. 94.

<sup>[22]</sup> Ibid., p. 99.

<sup>[23]</sup> David Sylvester, “Interview with David Sylvester (1997),” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 202; Sylvester, *Alex Katz: Twenty–Five Years*, n. 18, pp. 25–26.

<sup>[24]</sup> Frank O’Hara, “Alex Katz,” in Sylvester, *Alex Katz: Twenty–Five Years*, n. 18, p. 159.

<sup>[25]</sup> Ibid.

<sup>[26]</sup> Storr, “Interview with Alex Katz,” n. 17, p. 22.

<sup>[27]</sup> Vincent Katz, “Alex Katz: Recent Paintings,” in Alberto Fiz (ed.), *Alex Katz: Reflections*, Milan, Electa, 2009, p. 176.

<sup>[28]</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 80.

a version of the Renaissance cartoon technique, working in charcoal on large sheets of brown wove paper from which the drawing was then transferred to canvas. Katz, who had begun by painting off the top of his head like Pollock, thus ended up working in a manner as conscious and deliberate as that of the Old Masters.<sup>23</sup>

#### 2 — Iconic portraits

Katz started out as a portraitist by painting the person closest to him, with whom he was most familiar: his wife Ada del Moro, who has been his most frequent model ever since. But this very closeness posed a serious hindrance to achieving the desired image. As Katz has explained on several occasions, when he began portraying Ada he was too emotionally involved for his painting to work. It took him a year or so to distance himself enough to be able to “see” Ada. Because that is what he is interested in when he paints a portrait: not who the sitter is, but how she appears. Katz subscribes to the tradition of the great modern painters who reinvented portraiture as an anti–psychological genre: Manet, Cézanne, Matisse… No gestures, only surfaces.

A few critics, such as Frank O’Hara, have ventured to go even further: “Although [Katz] continually paints faces, and they frequently look like the subject, his painterly interest is about as portraitish as Mondrian’s in Trafalgar Square.”<sup>24</sup> The comparison with Mondrian is revealing, at least in this regard: all the innovations Katz introduced in his portraits – such as large format, closeup, and fragmentation of facial features, uniformly colored ground, and duplication or multiplication of a figure – sacrifice the conventions of the genre for the sake of the abstract language of painting.

Frank O’Hara also noted that in the 1950s De Kooning posed the problem of figurative painting as a question of the environment or context of the figure: should this context be naturalistic, illusionist, symbolic? Or just paint? Katz’s solution, O’Hara explains, was to place a realistic figure “in a space which had no floor, no walls, no source of light, no viewpoint”: a void of smoothly painted color.<sup>25</sup> The flat, evenly colored ground was an element taken from abstract painting: “I started with the portraits, and they were figures on flat grounds. The flat ground was from abstract painting.”<sup>26</sup>

Vincent Katz has pointed out that in order to move away from traditional

realism his father needed to “separate his figures from their backgrounds,” which he did in two ways: by painting figures over a uniformly colored ground and, in parallel fashion, by means of groundless figures, that is, the so–called *cutouts* that Katz began creating in 1959 and has continued to produce ever since.<sup>27</sup> The cutouts are an interesting deviation or digression from painting, which emerges into three–dimensional space but without acquiring sculptural volume. Just as Matisse used modelling to address the difficulties posed by his painted figures, so does Katz employ cutouts to solve problems of drawing and composition in his pictures, distancing himself from painting on canvas in order to subsequently return to it.

#### Monumental heads

In 1957, Katz painted pictures of a single figure on a white ground, still not very large; by 1958 the ground had become colored and the canvas had doubled in size. After the flat colored grounds, the large format was the second feature Katz borrowed from Abstract Expressionist painting. When the canvas was enlarged, life–size figures looked somewhat lost. That is why Katz had to invent closeups of monumental heads. The greater the dimensions of the canvas (outer scale), the more the face inside the canvas (inner scale) needed to grow. “In 1962, I started painting large, tightly cropped heads. I wanted to make a present–tense realism for painting that could have more surface power than any of the older Abstract Expressionist painters.”<sup>28</sup> *The Red Smile* (1963) [cat. 3] is an example of those monumental heads; as it is cropped by the edge of the canvas, Ada’s face appears more imposing, more monumental. Katz subjects the face to a process of abstraction that alienates the spectator and prevents them from engaging with it immediately. Her features appear isolated from each other: eyebrow, eye, nose, mouth. The mouth is the main focus and provides the connection between the two halves, which are perfectly balanced in terms of the space they occupy: face and ground, portrait and abstraction, the latter embodied by a uniform cadmium red ground that cancels out the realistic setting.

*The Red Smile* unquestionably evokes the straightforward language of billboards: a huge smile can sell any

goods, from a packet of Camels to a bottle of Coca Cola. But the smile is also a purely pictorial problem: how to convincingly represent movement. As Katz says, “the smile is motion,” and a gesture that photography freezes and that can only be artificially constructed using the devices of painting.<sup>29</sup> In the 1990s, Katz returned time and time again to the smile as the main subject of his pictures, for example in *Big Red Smile* (1993) [cat. 24].

Closeup, fragmentation and the color red reappear in another masterpiece, *Red Coat* (1982) [cat. 15]. Heinrich Wölfflin distinguished two different ways of using color in relation to form. The classical painter puts color to the service of formal clarity and for this purpose he assigns each color to a different object in the picture. In contrast, the Baroque painter repeats the same color in different parts of the picture, relieving color of its descriptive function. Wölfflin notes how Velázquez uses red for different objects such as clothing, seating or curtains, thereby dissociating color from a specific material support. Matisse takes this device to an extreme in *The Red Studio* (1911), flooding the picture with red so that it cancels out the differences between the objects.

In *Red Coat*, Katz explores this ontological primacy of color over things. It would be totally inappropriate to describe this picture by stating that the woman’s coat, hat and lips are red. We should say instead that red is a coat, red is a hat and red is lips and, in a darker shade, red is also the background. In classical painting, the object was the noun and color the adjective. Here the roles are reversed: the color red is the true substance, of which the objects are merely accidental modifiers.

#### Portraiture and abstraction

From May to September 1957, the MoMA in New York hosted the retrospective *Picasso: 75th Anniversary*, which Katz undoubtedly visited. Soon afterward, in the month of October, Katz met Ada del Moro and began painting her portrait. The artist confessed: “When I started to paint Ada, I was influenced by Picasso’s Dora Maar.”<sup>30</sup> And he summed up their meeting as follows: “[Picasso] was painting a beautiful woman [Dora] in an abstract style. It wasn’t literal. I thought

those paintings were extraordinary. The women in them were so beautiful, it was hard to believe. They were an inspiration at the time.”<sup>31</sup> Like a mark left by the lesson learned from the Spanish artist, Picassian facial asymmetry reappears in the portraits of Ada – for instance, in *Black and Brown Blouse* (1976) [cat. 13] – with one eye higher than the other and the ambiguity of the frontal view and the profile view [fig. 1].

Is the simplest and most direct manner of converting a portrait into an abstract painting not by upending the face? *Upside Down Ada* (1965) [cat. 4] inspired a poem by Ted Berrigan, a close friend of the Katz family, whose portrait is accorded a special place in this exhibition. The poem, dated “7 May 82” and written in collaboration with Ada, is an ironic statement of what a portrait reveals about the sitter.

You don’t have to be Marie Curie  
or even Simone de Beauvoir already  
to write your memoirs, you know? After  
all, we all have a polymorphous  
perverse  
first person singular, don’t we?<sup>32</sup>

The first paradox of *Upside Down Ada* is that, despite being a closeup, it reveals nothing from a psychological perspective: it is completely silent. The second paradox is that although the sitter’s body is not shown, the upside-down position and bare shoulder hint at a recumbent nude, suggesting the greatest intimacy between painter and sitter. One cannot help linking the picture to a 1906 lithograph by Matisse that Katz may have seen at the MoMA [fig. 2], an image of sensuous abandonment to which Matisse later returned, notably in several of his paintings of the model Laurette executed in 1916 and 1917. When I pointed out this Matissonian precedent to him, Katz noted that before Matisse came Courbet’s *Woman with a Parrot* (1866). This undoubtedly confirms the sensuality of *Upside Down Ada*.

The slightly comical air of Matisse’s drawing becomes somewhat unsettling when the scale is increased: the sitter’s huge, upside-down eyes dominate the image with their hypnotic power and her tresses are granted an unusual importance worthy of Medusa. David Sylvester notes that Katz’s monumental heads “call to mind the overwhelming images of Christ Pantocrator in Byzantine

29 Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, pp. 159 and 162.

30 Calvin Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” in *The New Yorker*, August 27, 2018, available at <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/alex-katzs-life-in-art>, last accessed on June 4, 2022.

31 Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 63.

32 Alice Notley, Anselm Berrigan and Edmund Berrigan (eds.), *The Selected Poems of Ted Berrigan*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 2011, no. 185.

33 Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 13.

34 Storr, “Interview with Alex Katz,” n. 17, p. 23.

35 Lawrence Alloway, “Alex Katz’s Development,” in Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 173.

36 Frank O’Hara, “Alex Katz,” in *Art and Literature*, Lausanne, no. 9, summer 1966, reproduced in Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 158.

37 Daniel Kunitz, “The Muse at the Museum,” in *The New York Sun*, October 26, 2006, available at [https://www.alexkatz.com/bibliography/selected\\_articles\\_and\\_reviews/The\\_Muse\\_at\\_the\\_Museum-Kunitz\\_Daniel-The\\_New\\_York\\_Sun](https://www.alexkatz.com/bibliography/selected_articles_and_reviews/The_Muse_at_the_Museum-Kunitz_Daniel-The_New_York_Sun), last accessed on June 4, 2022.

38 Ibid.

39 Barry Schwabsky, “The Way Things Look: Alex Katz’s Recent Look,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 272.

domes and apses.”<sup>33</sup> When the portrait is stripped of its anecdotal wrapping and psychological depth, and the abstract language of painting is laid bare, the figure becomes hieratic and is raised to mythical status, to the power of a cult image. This effect is very noticeable, for example, in an early masterpiece, the portrait of *Ted Berrigan* (1967).

#### The multiple portrait

Multiple portraits appeared in Katz’s oeuvre in 1959, before the series of colossal heads. “People were doing double portraits,” Katz recalls, “and double portraits were hard. I wanted to make an un-psychological double portrait, and I thought I could do that by painting the same portrait twice in a single composition. But I was wrong, it became psychological.”<sup>34</sup> Indeed, critics soon succumbed to the temptation and interpreted the multiple views of a figure as successive moments or as “facets” of a personality. The critic Lawrence Alloway explained that in Katz’s multiple portraits “the succession of views implies the passage of time” and “the various roles and moments in which Ada appears are a declaration of the complexity of one’s life.”<sup>35</sup> The same question crops up again in recent multiple portraits, such as *Nicole #1* (2016) [cat. 38] and the superb *Vivien* (2016) [cat. 39]. Although it is difficult to get away from the psychological illusion, it seems to me that we should avoid interpreting these portraits as narratives. On the contrary, here repetition and seriality function as a means of blocking the narration. The multiple portrait might be compared to the *bullet time* effect in the film *Matrix*: a series of frames that cause time to stand still or at least slow down.

There are two forms of multiplicity in Katz’s painting: a linear series that always goes forward and a mirror symmetry that goes forward and back. Sometimes both are combined: *The Black Jacket* (1972) introduces a change in viewpoint in the seriality and a mirror factor; it is as if Ada were gazing at herself in changing-room or dressing-table mirrors. There are five Adas arranged in a semicircle at different angles, from full-face to profile. The three frontally viewed Adas, almost identical, create an unsettling, almost surreal sensation. The painting has been compared to Duchamp’s famous photograph using a mirror setup (*Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*, 1917) [fig. 3]. But there are precedents in Old Master paintings, where

multiple portraits are generally found in the context of the *paragone* or rivalry between painting and sculpture. Anthony van Dyck’s triple portrait of Charles I of England (1635–36) was painted to be sent to Bernini for him to sculpt a bust that was a faithful likeness of the monarch [fig. 4]. In the twentieth century, multiplicity expresses painting’s rivalry with and indebtedness not to sculpture but to photography and cinema, to contact sheets and series of frames.

Katz’s first serial repetitions preceded those of Andy Warhol. In other respects, there is a deep difference between the two artists. Whereas Warhol mechanizes or automatizes serial repetition using the photographic silkscreen process, Katz goes back to painting the image every time, and every time it is different.

#### Ada and Marilyn

The first person to compare Ada with Marilyn Monroe was the poet and critic Frank O’Hara in 1966. O’Hara noticed that De Kooning’s series on Marilyn, Katz’s series on Ada, and Warhol’s series on Marilyn, Elizabeth Taylor and Jacqueline Kennedy were all produced within the same short space of time.<sup>36</sup>

Warhol and Katz shared an interest in the dominant iconic aspect of the visual culture of our day, but the artists express this curiosity very differently in their oeuvre. Warhol is fascinated by an iconic image as something specific and fixed that can only be reproduced; Katz, in contrast, is intrigued by the secret of its genesis: how an iconic image is shaped. Warhol finds his celebrities in the press; Katz has created his own. Warhol appropriated the iconic Marilyn, whereas Ada’s *handcrafted* iconicity took Katz years of perseverance. When the Jewish Museum in New York opened the *Alex Katz Paints Ada* retrospective in 2006, the critic Daniel Kunitz wrote: “Without ever having seen a photograph of her, I recognized Ada Katz immediately the first time I encountered her in person.”<sup>37</sup> An icon is precisely that, an image we recognize without having seen the original, without having seen the flesh-and-blood model. Kunitz adds that what is unique and unprecedented “is that Ada is known to so many purely through the medium of paint.”<sup>38</sup> This makes Ada “the only person in the world who is truly an art star.”<sup>39</sup>

In 1969, Lawrence Alloway drew a distinction between realism and Pop

Art: “Realism is [...] concerned with the artist’s perception of objects in space and their translation into iconic, or faithful, signs. However, Pop art deals with material that already exists as signs: photographs, brand goods, comics, that is to say, with pre-coded material.”<sup>40</sup> Alloway states elsewhere that Katz paints his portraits visually, whereas Warhol’s are “pre-existing images quoted by the artist.”<sup>41</sup> “Pop art put fine art into a tense but productive relationship with commercial movies, billboards, fashion layouts. Katz’s art does the same. However, he paints what he sees and the Pop artists painted images they found readymade.”<sup>42</sup> This keyword reminds us that Warhol belongs to the tradition of Duchamp, to which Katz is unrelated.

Katz admits that he adopted certain initiatives to distinguish himself from Warhol. “I knew Andy Warhol couldn’t follow me there. The flat backgrounds, the double figures, and the heads: he didn’t borrow them, he stole them. I said, well I know he can’t follow me here, he’s not a painter.”<sup>43</sup> He explains elsewhere that Warhol could not emulate his large figure compositions because Warhol worked from photographs and large figure compositions do not come from photographs – they come from life drawing and adjustments need to be made. Katz admits that Warhol did better than just follow him: “I did the flat backgrounds and double portraits and big faces. He jumped on all of them and made something original, and I was a little pissed. [Laughter.] He was so smooth and so bright.”<sup>44</sup>

#### Image versus painting

The role of the iconic in Katz’s oeuvre can only be appreciated from the centrality of what he calls “image-making.” Katz states that “when it comes down to it,” he prefers image-making to painting.<sup>45</sup> “For me the image is the most important thing. I’m an image-maker, and I think my paintings are visionary images: you can see things through the image. The technique of painting makes it more palatable, or more acceptable.”<sup>46</sup>

There are great painters who are not great image-makers. The bulk of Baroque painting does not stand out for its image, but for its motion: take Rubens, for example.<sup>47</sup> And the same is true of Rembrandt, whose *Night*

*Watch* has “got a high energy level, but it doesn’t make an effective, lasting image, for me.”<sup>48</sup> In another painting housed in the Rijksmuseum, Paulus Potter, a painter inferior to Rembrandt, is capable of creating a “fantastic image” from the figure of a cow.<sup>49</sup> The Baroque primacy of movement over image reappears in American abstract painting. De Kooning does not produce images; his oeuvre radiates energy (though Katz surprisingly states that Pollock *does* make images).<sup>50</sup> Guston’s gray pictures of the late 1950s and early 1960s are beautiful paintings that do not have much “image engagement”; his late figurative paintings concentrate on image, but his motifs are “repetitive and mechanical, an armature for great craft.”<sup>51</sup>

In Katz’s view, an image must be fast, striking and memorable. The first of the great image-makers was Giotto, whose frescos in the Scrovegni chapel become indelibly engraved on the beholder’s mind forever.<sup>52</sup> The second is Leonardo.<sup>53</sup> And then comes a string of three masters of strong, even aggressive images, who bring us to the heart of modern painting: Caravaggio, David and Manet.<sup>54</sup> There are two sides to Manet’s oeuvre: his small works are superb examples of technical virtuosity, fluid painting; in contrast, in his large pictures the image is powerful.<sup>55</sup> Van Gogh creates “unforgettable” images and is also a great painter with a “very strong technique.”<sup>56</sup> The same is true of Munch: “His images are indelible. He can paint a house as if it never existed before he painted it. The poetry of many of his images, which I saw forty years ago, remains clear and fresh to me.”<sup>57</sup>

But Katz distinguishes a third group: that of the great image-makers characteristic of the twentieth century who are not skilled painters. Katz confesses his youthful fondness for Henri Rousseau (Robert Rosenblum came to describe Katz as a New York version of Rousseau):<sup>58</sup> “With Rousseau, the images are way in front of how it’s done. You get the image, and then you start looking, seeing how it’s made.”<sup>59</sup> Katz admires the strange and original images created by Rousseau, “a terrific image-maker,” though “the actual painting technique is mechanical.”<sup>60</sup> The same judgment applies to Picabia.<sup>61</sup> And Katz holds a similar opinion of Hopper, whom he sums up in a few immortal phrases: “strong images in a pedestrian technique”; “They don’t come from perception and are far from realistic. [...] Some of Hopper’s

<sup>[1]</sup> Lawrence Alloway, “Popular Culture and Pop Art” (1969), reproduced in Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 37.

<sup>[2]</sup> Alloway, “Alex Katz’s Development,” in Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 173.

<sup>[3]</sup> Carter Ratcliff, “The Art of Alex Katz,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 68.

<sup>[4]</sup> Storr, “Interview with Alex Katz,” n. 17, p. 24.

<sup>[5]</sup> Ibid., p. 31.

<sup>[6]</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 70. *Looking at Art with Alex Katz*, London, Lawrence King Publishing, 2018, p. 48.

<sup>[7]</sup> Storr, “Robert Storr in Conversation with Alex Katz,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 33.

<sup>[8]</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 70.

<sup>[9]</sup> Ibid., p. 144.

<sup>[10]</sup> Katz is referring to the picture *Four Cows in a Meadow*, 1651. In *ibid.*
<sup>[11]</sup> Ibid., pp. 69–70.

<sup>[12]</sup> “Thoughts on Artists, 2013,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 246.

<sup>[13]</sup> In *Looking at Art*, n. 45, p. 64.

<sup>[14]</sup> Ibid., p. 48.

<sup>[15]</sup> “His images are strong, the strongest since Caravaggio. He enlarged the possibilities of imagery.” In *ibid.*, p. 44. “I like Manet because he’s so aggressive with imagery”; “Manet relates to David in image-making. He always seems to be able to make great images, and I prefer his images to his technical virtuoso pieces, like *The Asparagus* (1880, Musée d’Orsay).” In Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 74.

<sup>[16]</sup> “The small paintings (such as *Bundle of Asparagus*, 1880) are superb examples of fluid painting. [...] In the large paintings, he is interested in social engagement through images – the painting is secondary. *Olympia* (1863) has the energy of the image.” In *Looking at Art*, n. 45, p. 102.

<sup>[17]</sup> In *ibid.*, p. 184.

<sup>[18]</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 146. “His spectacular, physical painting performance remains in, as opposed to in front of the image. The images of houses, beaches and people outdoors cannot be separated from the painting performance or from our minds.” In *Looking at Art*, n. 45, p. 116.

<sup>[19]</sup> Robert Rosenblum, “Alex Katz’s American Accent,” in Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 184. Rosenblum’s text was first published in the catalogue of the Whitney retrospective: Richard Marshall (ed.), *Alex Katz, with an Essay by Robert Rosenblum*, New York, Whitney Museum of American Art–Rizzoli, 1986.

<sup>[20]</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 71.

<sup>[21]</sup> Ibid., pp. 146–47.

compositions seem forced, like a cartoon or illustrated advertisement.”<sup>62</sup>

### 3 — The (lost) art of composition

There is an anecdote Katz has told several times: in the early 1960s, the painter Al Held had a studio just above his own and they saw each other almost daily. One day, the sculptor George Sugarman accused his friend Held of overlapping planes and of being no more than a “Neo–Cubist,” and they stopped speaking. Both Held and Sugarman professed Hegelian–Marxist principles and believed in progress in art. Katz realized that he too had been obeying that dogma; he too had been avoiding placing forms over others, the most basic way of suggesting spatial depth. But when he heard Sugarman say to Held “you can’t overlap a plane,” Katz decided that that was precisely what he needed to do: overlap planes and volumes. This led him to consider the absence of an art of composition in modern painting.<sup>63</sup> The relationship between Manet’s figures is as if in a still life; Monet barely composes; and Picasso and De Kooning build, destroy and rebuild, but do they actually compose? To envisage the art of composition it is necessary to re-examine Watteau, Rembrandt or Giotto, and we will find that composition is a web of relationships between human figures.<sup>64</sup>

#### A bohemian circle

Katz made his first attempts at composing groups in pictures of dance scenes, which he painted with the largest possible number of overlapping forms.<sup>65</sup> The next step was *The Cocktail Party* (1965) [cat. 5], which Katz explains as follows: “I wanted to paint a composition. Of course people don’t paint compositions in the twentieth century much. And I wanted to use overlapping forms because people don’t. And I had to use something that was part of my life. I mean I couldn’t paint angels or people in Vietnam, stuff like that.”<sup>66</sup> Whereas in Katz’s individual portraits the figure was depicted in isolation, set against an evenly colored background, as we have seen, in his group portraits the artist places the figures in a realistic setting.

Eleven people have gathered in Katz’s loft, through whose windows New York by night is visible, with lit windows and neon signs. From left to right, they can be identified as: *Vogue* model and photographer Sheyla Baykal and her

husband Frank Lima, a poet of Mexican origin; painter Yvonne Jacquette; Joe Fiore; Ada Katz; dealer Donald Droll; poet Bill Berkson; Betty Spiegel [?]; painter Al Held; photographer Rudy Burckhardt; and poet Edwin Denby. Katz incorporates earlier pictures of his into the composition, such as the 1964 portrait of Sheyla and Frank Lima (Wichita Art Museum).

*The Cocktail Party* has glorious precedents dating from the origins of modern painting. Nineteenth-century French realists such as Courbet, Manet and Fantin-Latour adapted Dutch group portraiture to capture Paris’s bohemian art and literary scene. Like them, Katz brings together his poet and painter friends, among others, to offer us an unforgettable record of a time and a place: a fragment of the social life of the New York avant-garde around 1965.

I cannot help comparing *The Cocktail Party* with Max Beckmann’s *Paris Society* depicting a reception at the German embassy in Paris in 1931 with figures who are also identifiable individually [fig. 5]. There are certain similarities between the two works in the gazes that are exchanged but do not meet and the somewhat alienated atmosphere, though they are otherwise antithetical. As opposed to Beckmann’s figures with their grotesque features and grimaces, Katz’s come across as extraordinarily cold. And in Beckmann’s picture the heads distributed in allover fashion, at different heights, contrast noticeably with the strictly isocephalic arrangement in *The Cocktail Party*. That strip of overlapping figures, looking in different directions, with their heads at the same height, reappeared in many of Katz’s cutout compositions.

#### A chamber play

After painting *The Cocktail Party*, Katz felt that the figures did not move enough. He therefore subsequently focused his efforts on introducing motion and dynamism in his group portraits. *Thursday Night #2* (1974) [cat. 11] is also set in the artist’s studio, but the large windows that revealed New York by night in *The Cocktail Party* are replaced here by two windows with their blinds drawn. Once again, it shows a gathering of friends and colleagues but this time they are all men, the large head of Ada in the painting leaning against the wall (*Ada with Bathing Cap*, 1965) providing the

only counterpoint. Katz deciphers the people’s names for us: from left to right, artist Larry Rosen, collector Paul Schupf, and writer and publisher Kenward Elmslie and his partner poet and draftsman Joe Brainard (Katz says he also used Larry Rosen for the figure on the right whose face is not visible). Instead of the relaxed but somewhat blasé atmosphere of *The Cocktail Party*, here the artist hints at a discussion scene infused with a certain friendly rivalry. The figures converge from all four cardinal points, suggesting a meeting but also a challenge. In contrast to the standing men who gaze at us, Joe Brainard’s head bursts onto the scene as if charging in and lends it a certain dramatic intensity. The figure with his back to the viewer (called *Rückenfigur* in German) is a frequent motif in Katz’s group scenes; it draws us into the picture space and acts as the spectator’s representative inside the picture. Sometimes the figure viewed from behind is positioned at a distance from the group and adopts a pensive attitude shrouded in ambiguity and mystery. At other times, like Joe Brainard here, the *Rückenfigur* embodies the dramatic action in a manner reminiscent of Caravaggio and a few of his followers, such as Bartolomeo Cavarozi in his version of *The Supper at Emmaus* (c. 1615–25) [fig. 6].

#### A pastoral scene

*Round Hill* (1977) [cat. 14] replaces the indoor scene steeped in male friendship and rivalry with an unmistakably pastoral setting where a group of people sunbathe on a beach. Once again, it is possible to identify each person: from left to right, Elizabeth Cramer, critic Sanford Schwartz, Ada Katz, jewelry designer Christopher Walling and the artist’s son Vincent Katz reading Shakespeare’s *Troilus and Cressida*. The scene vaguely recalls Manet’s *Déjeuner sur l’herbe* (1863) [fig. 7] and an earlier tradition of landscapes inhabited by nymphs and river gods, or of *fêtes champêtres* in the style of Watteau.<sup>67</sup> The ambiguity of the picture, which intrigues spectators but at the same time prevents them from constructing a narrative, begins with the difficulty in determining the gender of the two reading figures. The relationship between the individuals is shrouded in uncertainty. They are prevented from

exchanging gazes: three figures wear sunglasses, one is seen only from the back and another is immersed in reading.

The figures are arranged in a circle at the center of which is Ada, who displays self-assurance, perfect composure. Merlin James locates a second center in the figure of Vincent reading Shakespeare and suggests that the rest of the figures may be “mental projections” imagined by the reading figure (whom James takes to be a woman) or “actors on an informal read-through of a future production.”<sup>68</sup> This interpretation is interesting in that it underlines the theatrical connotations of Katz’s compositions. The artist himself once stated that the figures in his pictures were actors playing roles directed by him.<sup>69</sup>

#### Interchangeable couples

Each of Katz’s group portraits functions in a different register: as a conversation piece, as a chamber play or as a pastoral scene. *Up in the Bleachers* (1983) [cat. 16] adds further variety. Katz uses this setting to create a composition that is both geometric and lifelike. Whereas in *The Cocktail Party*, as we have seen, he employs a single isocephalic arrangement across the middle of the picture, here he multiplies it by two and experiments with a return to the original scheme of early sixteenth-century Dutch group portraiture by positioning the figures in rows like pupils in a school photo or footballers in a team picture. But whereas in early Dutch group portraits all the figures gaze at the spectator, here only one does. The compositional cohesion depends on the glances exchanged by the figures. What is paradoxical is that these glances are exchanged but never actually meet. The man–woman couples, in a complex symmetrical arrangement, strike a precarious balance, like a castle of playing cards. Are they stable or random couples? Could they exchange places? The composition, devoid of any story line, has something of a comedy of intrigue about it.

#### Flowers

The problems of composing figures extend unexpectedly to flower paintings [cat. 6 and 7]. Katz’s flowers are not cut and placed in a vase: they are not still life. And judging by their

<sup>67</sup> Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, pp. 58–59.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>69</sup> John Russell, “Introduction to the Colby College Catalogue,” in *ibid.*, p. 188.

<sup>70</sup> Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 13; Sylvester, “Interview with David Sylvester,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 190.

<sup>71</sup> Sylvester, “Interview with David Sylvester,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 190.

<sup>72</sup> “Oral History Interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20,” in Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>73</sup> *Ibid.* “When I saw Pollock’s work, I dumped the old style and I started *plein air* painting.” In Storr, “Robert Storr in Conversation with Alex Katz,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 12.

<sup>74</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, pp. 165–66.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>76</sup> See n. 17.

<sup>77</sup> Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 163.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 161.

scale and close viewpoint nor are they fragments of landscapes but something else. As for their precedents, Katz’s flowers differ from Georgia O’Keeffe’s, among other reasons because O’Keeffe tends to focus on a single, centrally positioned, symmetrical flower whereas each of Katz’s flower paintings features multiple subjects, like a gathering of figures. Katz himself has explained that he began painting flowers to make up for the insufficient motion in his previous group scenes such as *The Cocktail Party*.<sup>70</sup>

Katz’s flowers are compositional experiments based, once again, on overlapping forms, only now freed from the restrictions of figure compositions such as having to position the bodies in space in a lifelike manner. David Sylvester notes that it is difficult to create a Baroque figure composition when you cannot use figures in flight or sitting on clouds.<sup>71</sup> Flowers manage to break away from the implacable division between land and sky, between the figures below and the empty space above, which can prove so burdensome in realistic compositions. In the mid–1960s, flower paintings were Katz’s first attempt at returning to allover painting, that is, to the scattered, homogeneous arrangement of forms throughout the surface of the canvas – an attempt that did not fully come to fruition until his late landscapes.

#### 4 — The return to landscape

Let us now go back to the beginning, to the start of Katz’s career. After graduating from Cooper Union in 1949, Katz was awarded a scholarship to study at the Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine during the summer, and again the following year. The teaching method was different there. At Cooper Union, painting was limited to inside the studio; at Skowhegan, Katz and his colleagues would go somewhere in a car and paint outdoors under the supervision of an artist called Henry Varnum Poor.<sup>72</sup> But in Katz’s retrospective account of that period, it is not Poor but Jackson Pollock who dominates the scene. It was precisely in August 1949 when *Life* magazine published its famous article titled: “Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?” In his recollections of that moment, Katz always associates his first attempts at *plein air* painting with Pollock. Katz immediately identified Pollock with landscape painting and felt that he could abandon his academic style

and paint more spontaneous pictures with trees that evoke the density of Pollock’s overall painting.<sup>73</sup>

After this early flourishing, landscape lost priority to the human figure and portraiture in Katz’s oeuvre, as we have seen. It would be another thirty years before it reappeared. The second major shift – or “bounce” as he calls it – in Katz’s career came in 1986, with the retrospective of his work at the Whitney. Apart from being the first time he saw his paintings hung in big rooms,<sup>74</sup> the show at the Whitney prompted him to reconsider his future: “I realized some painters, after their retrospectives, go on and paint masterpieces, a little worse than before, or a little better, it doesn’t matter. I wanted to move to a place in art that was unstable and terrifying.”<sup>75</sup> What place was that? It was a new stage in the development of painting in large format: “So after my retrospective at the Whitney in ’86, I drifted into these large, environmental landscapes. To be inside the landscape, it had to go up to ten to twenty feet [three to six meters].”<sup>76</sup>

#### Nocturnes and forests

“I wanted to make an environmental landscape, where you were in it.”<sup>77</sup> There are two different ways in which the spectator can be “inside” a picture. The first is by going one step further in their imagination and feeling they are in the landscape space depicted, something that only illusionist painting devices make possible. The other way of being inside a picture is by finding oneself surrounded, enveloped by the painting, by its color, on a scale so large that it exceeds the limits of our perception. The first form of immersion, *telescopic*, was possible in the panoramic views of Church and Bierstadt; the second was achieved by the abstract painters Pollock and Newman. Katz plays with both possibilities, fluctuating between them or reconciling them in a careful balance.

Shortly after his retrospective of 1986, Katz had a revelation. “I was looking out the window one night at 9:00 PM at a scene I’d been seeing for twenty years, and suddenly it went ‘click.’ I knew I had it the minute I saw it.”<sup>78</sup> This moment gave rise to a whole series of nocturnes, urban scenes with buildings engulfed in the dark of the night save for a few lit windows [cat. 26 and 27]. The nocturne has attracted painters on account of its sentimental connotations

or visionary possibilities. In Katz’s case, the adventure of the night is related to an exploration of the limits of representation. Where does the boundary between figurative and abstract lie? “I was wondering: could you make a painting with so little in it and still have it seem like a concrete landscape?”<sup>79</sup>

The other main immersive subject matter is the forest. In *Woods* (1991) [cat. 20], the uneven yet carefully organized rhythm of the trees recalls Pollock’s large composition *Blue Poles* (1952) [fig. 8] and reveals its forest-like appearance to us. But the rhythm of Pollock’s picture has a certain mechanical monotony about it, whereas in *Woods* the differences between the trees are predominant: upright or diagonal, thick or thin, flat or cylindrical. Katz uses chiaroscuro to model the volume of the trunks and creates the impression of depth by making the trees progressively thinner. The effect of perspective and the yellow brushstrokes that represent the sunlight shining through the branches of the trees recall another forest depicted in panoramic format, *Undergrowth with Two Figures* (1890), painted by Vincent van Gogh at Auvers-sur-Oise during the last weeks of his life [fig. 9]. The early identification Katz established in 1949 between Pollock and landscape painting reappears in paintings of the 1990s, such as *Apple Blossoms* (1994) [cat. 23], whose Pollockian inspiration is more evident when it is compared with the small picture *Winter Revisited* (1993) [cat. 22], which evokes the range and splattered texture of Pollock’s *Autumn Rhythm* (1950).

In *Gold and Black II* (1993) [cat. 21], the trees have lost the freedom of movement they had in *Woods*, and are attached to the yellow ground. Two of the trunks – the most vertical – are simply strips of darkness, whereas the other three are modeled by means of a lateral light, suggesting a convex shape. The yellow could be a great wall or possibly the radiant sky on a sunny day. But the trees and the yellow form a single piece on the picture plane, just as Barnett Newman’s *zips* are inseparable from the intervals between them [fig. 10]. Compared to *Woods*, it is not so much penetrable as enveloping.

Katz’s environmental landscape shuns pure description in order to create a total effect and constitute

the outline of a world. When dealing with Katz’s large landscapes, it is almost inevitable to compare them with his friend John Ashbery’s poetry. In an interview, Ashbery described the discourse of certain poems of his as “a landscape that one can get lost in and explore and find new things all the time, an environment which I feel one can plunge into and live in enjoyably.”<sup>80</sup> In these “environment poems” the aim is to “enable the reader, for a moment, to live inside a poem.”<sup>81</sup>

### Painting in the present

Alex Katz has often repeated that his supreme aspiration is to do painting “in the present tense.” None of his statements seem to me to be as essential as this one and at the same time so ambiguous in that it can be interpreted in different ways.

What we call the “present tense” is by no means simple. Indeed, it is rather like a set of *matryoshkas*: different-sized present tenses that are contained in, or fit inside, one another.

The broadest present is the historical present, that of the period in which the artist lives as opposed to tradition, and could be summed up by Daumier’s motto advocating the need to be of one’s own time [“il faut être de son temps”]. “When you’re working with the tradition of art, you’re usually painting like the paintings you’ve seen; your vision is other people’s vision. You see things through the culture in which you live, and the culture in which you live is always past tense. Some people are always seeing things in another time period. To see things in the present time period, you have to break through, and that’s what I’ve been trying to do.”<sup>82</sup>

The present time period includes a second, shorter present that is limited, restricted to about five to ten years: the duration of a fashion or a trend. “It actually started in the 1950s. I was doing realistic painting and all of a sudden there was Larry Rivers, and I went concrete and all of a sudden there was Richard Diebenkorn. I went into popular images and all of a sudden there was Roy Lichtenstein and Andy Warhol. [...] I was doing hard-edge painting in the mid-1950s; anything that was in the air I was getting. I think I have a sensitivity towards fashion and that’s what helped me. Fashion is dealing with the present tense and currents.”<sup>83</sup> Katz describes

79 Jerry Saltz, “Cool School: Interview with Alex Katz,” in *Flash Art International*, no. 159, 1991, available online.

80 Ross Labrie, “John Ashbery: An Interview,” in *American Poetry Review*, vol. 13, no. 3, May–June 1984, p. 31.

81 Angus Fletcher, *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 196.

82 Storr, “Robert Storr in Conversation with Alex Katz,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 45.

83 Ibid., p. 39.

84 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2014, p. 41.

85 Storr, “Interview with Alex Katz,” n. 17, p. 29. “There aren’t any stories there. There are a lot of symbols and a lot of images, and the images have multiple meanings. But they have no story line.” In John Russell, “Introduction to the Colby College Catalogue,” in Sylvester, *Alex Katz: Twenty-Five Years*, n. 18, p. 188.

86 “Manners Entice: A Discussion between Alex Katz and Francesco Clemente (extract) (1989),” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 174.

87 “Jane Freilicher and Alex Katz: A Dialogue,” in *ibid.*, p. 166.

88 “Oral History Interview with Alex Katz, 1969 Oct. 20,” in Archives of American Art, Smithsonian Institution.

89 Storr, “Robert Storr in Conversation with Alex Katz,” in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 43.

90 Alex Katz, “Brand New and Terrific,” in *Scrap*, no. 6, April 19, 1961, reproduced in Ratcliff, Storr, Katz, Blazwick and Schwabsky, *Alex Katz*, n. 2, p. 162.

91 “John Keats’s line, ‘A thing of beauty is a joy forever,’ exists only in the present tense, which is the most difficult state in art for an artist to enter.” In Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 3, p. 93.

himself, not without irony, as a *trendspotter* or perhaps even as a *trendsetter*.

The third present, the shortest, is the sensation of the current hour or minute. As Deleuze states citing Paul Valéry, “The sensation is what is transmitted directly, avoiding the digression or boredom of a story to tell.”<sup>84</sup> That is how Katz sees it too: “I’m trying to get to the immediate present, and if you tell a story it’s not an immediate present. [...] When you tell a story it’s past tense, and when you tell about a person it’s past tense. When you go for the appearance, you have more of a chance of getting the present tense.”<sup>85</sup>

Painting’s breakaway from storytelling began with Courbet and the realists, who shunned religious history and mythology, political history and even anecdote, but it did not reach its culmination until the Impressionists with their determination to capture the instant. Katz sympathizes with that endeavor, the wish to trap what he calls “the quick things passing,”<sup>86</sup> but he aims to go further than the Impressionists. In an interview with the painter Jane Freilicher, Katz speaks of his search for “a quicker light” than that of Impressionism, because the light is “slower” in a Vuillard than it is in a De Kooning or a Pollock.<sup>87</sup> “They [the Impressionists] worked over theirs. Mine was just like real shots.”<sup>88</sup> Katz’s secret lies in having everything prepared in advance: the preliminary sketches, the color mixtures, the brushes needed for certain specific strokes. Only in that way can he work with great speed, wet on wet, and paint a large canvas in the space of a single day – as he confesses with a certain pride – or even in five, four or three hours.

### Eternity

The landscape envelops us not only spatially but temporally too. The present tense expands and spreads until it contains everything, at least everything that is within our reach. “One winter,” Katz states, “I started to read St. Augustine. It was kind of great. He says, anything past is past and it doesn’t make any difference whether it’s a half hour ago or 2,000 years. And the future doesn’t exist; what exists is the present.”<sup>89</sup> But Katz’s need to paint in the present tense was inspired not by philosophy but by music. As he has recalled more than once, around 1950 he found in jazz what he missed in the painting of the time: eternity in the present time.

Jazz is radical improvisation: as it does not follow a score, it does not produce

something past. Jazz music and its audience live fully in the present; the music is being created at the same time that it is played. It is pure process, pure happening, a fragile, spread-out instant that does not survive recording because something recorded is past. Similarly, the immediate perception of a face or a landscape does not survive photography, which is also pure past. It was therefore only natural that Katz should have likened his experience with jazz to the act of painting landscapes outdoors. Can a painting that is not created from life attain that same experience?

“Eternity exists in minutes of absolute awareness. Painting when successful seems to be a synthetic reflection of this condition. [...] To communicate the condition of awareness into the traditional form of painting is perhaps what I’m after.”<sup>90</sup>

What painting has to offer is a sort of illumination accessible not only to the artist but also to us, the spectators. Painting shows us a radical immanence: its realm belongs to this world and to this moment. So farewell to posterity, the great fetish of artistic tradition: “In a hundred years? That’s a residue. It’s the here and now that I’m interested in. If you get that, it explodes into eternity.”<sup>91</sup>

## Alex Katz A biographical sketch

### Leticia de Cos Martín

“How one becomes a painter is mysterious, but it has nothing to do with genius. You don’t start knowing you’re an artist, and it’s not inevitable. It just happens. One thing leads to another, and it seems to make sense when you look backwards.”<sup>1</sup>

### Origins

“My mother was an actress. She went to museums to find out how to hold your hands. She never made a bad gesture.”<sup>2</sup>

**1927** Alex Katz was born on July 24 in Sheepshead Bay, Brooklyn (New York). Barely a year later, the family moved to St. Albans, a suburb of Queens which had sprung up between the wars and where families of different European nationalities lived.<sup>3</sup> His parents, Isaac and Sima, had met in Russia before emigrating separately to New York, Sima in 1918 and Isaac a few years later. Sima was a well-known actress at the Yiddish Theater on the Lower East Side (her stage name was Ella Marion).<sup>4</sup> Isaac worked for Sima’s brother in the wholesale-coffee business.<sup>5</sup> They both had a special sensitivity to poetry and the arts. The Katzes spoke Russian and Yiddish at home until Alex was four, at which point English became the only language used in the family.<sup>6</sup> His brother Bernard was born in 1932.

**1941** During his school years, Katz was chiefly interested in art, music (he played the violin) and sports such as baseball and athletics. In second grade, he won a citywide drawing contest for pupils of New York state schools. The principal of his school encouraged him to enroll at the Manhattan High School of Music and Art, but his parents did not want their young son to travel all the way to the center on the subway on his own every day. Katz has said that his father did not disapprove of his son becoming an artist; in Isaac Katz’s opinion, the best profession was that of architect, as it combined creativity with a component of social usefulness. At fourteen he joined the Woodrow Wilson High School, which had a special program that allowed pupils to study academic subjects in the mornings and practice art in the afternoons. “Trade School was fun; it was totally goofy. You could do artwork for three or four hours, and they really didn’t care what you did. When I went there, I saw these antique drawings, cast drawings, that I thought were beautiful.”<sup>7</sup> It was there that he first discovered modern masters like Cézanne and Mondrian.

“Aesthetics to me were what you liked and what you didn’t like. It’s a process that starts when you are young. You like some things, and you don’t like other things. You form your tastes and your judgments about what art is. I was lucky

<sup>1</sup> In Vincent Katz (ed.), *Invented Symbols: An Art Autobiography by Alex Katz*, Waterville (ME), Colby College Museum of Art; Milan, Charta, 2012, p. 12.

<sup>2</sup> In Alex Katz, *Ada*, St. Louis, Lococo Fine Art Publisher, 2017, n.p.

<sup>3</sup> “The neighborhood I grew up in was a middle class place in Queens. Queens was part of the suburbs. You had 40,000 people in St. Albans. There were no three-story buldings, there was no back, there was no center, all you knew was the 24 houses on the block, and there were no malls. [...] You were near the beaches, and Manhattan was very far away. Art was very remote. The art that we looked at, the art that the people responded to was illustration. Illustration, I think, is a big part of American culture, another thing that separates America from Europe.” In Robert Storr, “Interview with Alex Katz,” in *Alex Katz: Once in a Lifetime*, Madrid, Galería Javier López, 2016, p. 166.

<sup>4</sup> In Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 1, p. 15.

<sup>5</sup> In Calvin Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” in *The New Yorker*, August 28, 2018, available at <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/alex-katzs-life-in-art>, last accessed on April 26, 2022. In an interview with Clare Henry of London’s *Financial Times*, Katz explained how his father influenced him; see Alex Perez, “Cheever Country: Why do Alex Katz’s elegant canvases strike critics as the ultimate in WASP art?” in *Tablet*, November 21, 2006, available at <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/722/cheever-country>, last accessed on April 26, 2022.

<sup>6</sup> See Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 1, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> In Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 1, p. 21.

<sup>9</sup> In Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” n. 5.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> In Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 1, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>13</sup> “You’re working from inside your head, not thinking, just doing it.” In Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” n. 5.

<sup>14</sup> In Storr, “Interview with Alex Katz,” n. 3, p. 170.

<sup>15</sup> In Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” n. 5.

<sup>16</sup> In Howard Devree, “Rembrandt Show at Local Gallery: Loan Exhibition Opens Tonight with Preview at Wildenstein – 24 Paintings in Display,” in *The New York Times*, January 18, 1950, p. 29, available at <https://www.nytimes.com/1950/01/18/archives/rembrandt-show-at-local-gallery-loan-exhibition-opens-tonight-with.html>, last accessed on April 26, 2022.

<sup>17</sup> “I kept making paintings, and they were good, but they were boring,’ he said. ‘It was the only time in my life when a thing like that happened.’ What pulled him out of it was deciding to paint what he called ‘specific’ portraits, recognizable images of real people – a decision that coincided with meeting Ada del Moro.” In Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” n. 5.

<sup>18</sup> Katz recalls: “I had a two-man show with Tom at the Tanager Gallery. Ada appeared in a beige sweater, loose, and a grey skirt, no jewelry, hair straight back, shockingly simple. We talked no problem. We went out to a restaurant. She had a tan from Puerto Rico. She smiled. I had never seen anything like it. She lit up the restaurant. I got her number from Tom [Bouti] and called the next day and invited her to a Billie Holiday concert. Apparently a good choice.” In Katz, *Ada*, n. 2, n.p.

as a child to have a mother and father both involved in aesthetics.”<sup>8</sup>

**1943** Katz’s father died in a traffic accident, leaving him and his brother to fend for themselves financially.<sup>9</sup>

**1945** Katz finished school six months early. He joined the US Navy at eighteen but was not drafted because the Second World War was nearly over.

**1946** After being released from service, he took the entrance exam to the Cooper Union (Manhattan), the city’s full-tuition-scholarship school of art and architecture. He passed easily,<sup>10</sup> though he recalls in his memoirs that he found it difficult to grasp what people were talking about at first as he did not have much artistic training and had not developed a working habit. The school focused on teaching Cubism, the Bauhaus experiments and the triumph of abstract art, though none of this made much of an impression on Katz. He was more interested in the technical side of art – the craft component of painting and drawing. He developed a very personal style that he described as “very fashionable at Cooper,” influenced by Klee, Bonnard and especially Matisse, though he subsequently went down a different route: “But then I started painting outdoors, and I just ditched all that.” Katz recalls his time at the Cooper as follows: “Cooper Union was the perfect atmosphere for me. I played basketball, heard live music, saw and talked art, and worked hard. It was a period in my life when I had everything together.”<sup>11</sup>

**1949** After graduating, Katz won a scholarship for a summer course at the Skowhegan School for Painting and Sculpture in Maine. There he was encouraged to go outside and work from life unlike at the Cooper, where he had painted from sketches. His girlfriend at the time, the abstract painter Jean Cohen (1927–2013), also attended the summer course. *Plein-air* painting was a milestone in shaping Katz’s method of working: “The opportunity to paint anywhere and not to be bothered by anyone gave me freedom and confidence. [...] but basically I had found a way of doing it, and I had found the subject matter I wanted, subject matter that really turned me on.”<sup>12</sup> Every morning the students were taken by truck to a different spot in Maine to paint the landscape.<sup>13</sup> That summer Katz discovered Pollock and was fascinated by him.

### Beginnings

**1950** Katz took up residence in Manhattan for the first time, after staying with his mother in Queens. He lived in cheap downtown lofts and earned a living by working as a frame-maker three days a week and doing mural paintings.<sup>14</sup> Katz wed Cohen: “Jean was very pretty, and intellectually serious [...]. We were married for six years, but it was more like being roommates.”<sup>15</sup> He often went to the Museum of Modern Art (MoMA) to see shows on European painters like Matisse, Vuillard and Munch. He was also interested in exhibitions of the work of Old Masters, such as the one on Rembrandt at Wildenstein in 1950.<sup>16</sup> He again attended the course at the Skowhegan School in the summer.

**1951** His first exhibition, held jointly with his wife, opened at the Peter Cooper Gallery in New York. *Four Children*, dating from this period, is one of his first figurative works; although it is based on a photograph, it shows little concern with achieving a realistic finish.

**1953** He moved into a building on 28th Street, where he lived illegally – as was common practice in the period – until 1963.

**1954** Katz’s first solo exhibition was held at the Roko Gallery in New York. By then he was frequenting the company of artists of the second generation of the New York School who practiced other disciplines. That year, together with his wife and two other artists, he bought a house in Lincolnville (Maine), of which he became the sole owner years later. The property continues to be a key working place and refuge for him to this day.

**1955** He produced small collages of human figures and landscapes.

**1956** Katz divorced Jean Cohen.

**1957** After a period of creative doubt, Katz focused on portraits.<sup>17</sup> According to the artist, this shift in genre was closely related to the moment he met Ada del Moro (b. 1928) that autumn. She became his muse and the subject of more than a thousand works.<sup>18</sup> The artist has stated: “I did the single-color backgrounds in 1957 using color to make a plausible atmosphere for a three-dimensional picture. At that time, the figure and

ground relationship was generalized or semiabstract. When I started to make people’s features specific and use the single–color backgrounds, it was jarring.”<sup>19</sup>

#### In pursuit of a style of his own

“I decided very early on that I wanted to make a new kind of realistic painting.”<sup>20</sup>

**1958** Katz and Ada married on February 1.<sup>21</sup>

**1959** He showed a series of portraits with flat backgrounds at the Tanager Gallery. Although the show was controversial, Katz recalls that: “It was the most exciting time for me as a painter. Up until then, I was just floating, and almost nowhere.”<sup>22</sup> He taught at the Brooklyn Museum School in New York for a year.

Somewhat by chance, Katz began working on his first painted cutouts: dissatisfied with the background of one of his portraits, he decided to cut out the part he did like and mount it on a piece of wood trimmed to the same size. Pleased with the result, he started painting directly on cutout wood. He went one step further in the 1960s and began painting on sheet aluminum. A few of these pieces are freestanding and portable; others are designed to be wall–mounted. “I did the first cutouts in 1959 or so, on board, and showed them then. In the late 1960s a student of mine came and gave me a piece of metal and some kind of a hacksaw blade, and so I started making very small figures. I wanted to see if I could paint small.”<sup>23</sup>

**1960** Vincent, the couple’s only child, was born on June 4. Ada gave up her career and left her job as a biologist at the Memorial Sloan Kettering Cancer Center. Katz’s son became another common subject of his compositions. Today Vincent Katz is a celebrated writer who has collaborated with his father on several literary works as well as on some of his artistic projects.

Katz began designing sets and costumes for the dance company of the choreographer Paul Taylor (1930–2018).<sup>24</sup>

**1962** In February, the Tanager Gallery staged a show of Katz’s first cutouts. The pieces, called *Flat Statues*, were

portraits of Katz’s friends and members of the New York art and literary scene. The exhibition was well received by critics.

*Harper’s Bazaar* incorporated numerous Katz wooden cutouts in a four–page summer fashion spread.

**1964** Works by Katz were featured in the group exhibition *Recent Landscapes by Eight Americans* at the MoMA in New York, which later traveled to various American and European venues.

**1965** From this year on, Katz turned to graphic art in a big way. He produced countless editions of lithographs, etchings, silkscreen prints, woodcuts and linocuts. He made his first trip to Europe. In Paris he visited the Louvre.

**1968** Katz moved into an artist’s cooperative building in Soho, where he has worked and lived ever since.<sup>25</sup>

**1972** Katz was awarded the John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship for Painting. That year his work was included in the *Biennial Exhibition: Contemporary American Art* at the Whitney Museum of American Art in New York.

**1976** He designed the set and costumes for Paul Taylor’s show *Polaris* with funding from the National Endowment for the Arts in Washington.

**1977** His Times Square mural, *Nine Women*, was unveiled. The commission consisted of “25 female head shots 20 feet [6 meter] high wrapping around a 247 foot [75 meter] long band of billboard, with a matching 60 foot [18 meter] high tower–cube at the intersection of Times Square, 42nd Street and 7th Avenue.”<sup>26</sup>

**1978** He received a US Government grant to take part in an educational and cultural exchange with the USSR.

**1980** Katz was commissioned in 1980 by the US General Service Administration’s Art in Architecture Program to create an oil on canvas mural in the new United States Attorney’s Building at Foley Square, New York. The Art in Architecture Program oversees the commissioning of artworks for new federal buildings nationwide.

**1983** He again collaborated with Paul Taylor, this time on the sets for *Sunset*. Katz has commented that he drew inspiration for these designs from a trip to Madrid in the

19 Alex Katz. Pinturas recientes/Recent Paintings [exh. cat.], Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2004, p. 31.

20 Diamonstein–Spielvogel Lecture Series: Alex Katz, National Gallery of Art, in https://www.nga.gov/audio–video/diamonstein–spielvogel/diamonstein–spielvogel–katz.html, last accessed on April 26, 2022.

21 “Ours was like an arranged marriage, because our families were so similar,’ Katz told me. ‘We’re Jewish off the boat, and they’re Italian off the boat. On Sunday afternoons, both families listened to opera on the radio. No one ever voted for a Republican. But Ada is only liberal in politics – aside from that she’s a snob. Ada never makes a social mistake, but I make them all the time.” In Tomkins, “Alex Katz’s Life in Art,” n. 5.

 22 In Vincent Katz, *Invented Symbols*, n. 1, p. 64.

23 Storr, “Alex Katz Inteview,” n. 3, p. 171.

 24 See Alex Katz interview by Chris Wiegand, “I’d never seen anything like it’: Alex Katz on dance titan Paul Taylor,” in *The Guardian*, September 4, 2018, available at https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/04/alex–katz–on–dance–titan–paul–taylor, last accessed on April 26, 2022.

25 The building has five floors, and when Katz and Ada moved into it in 1968, every floor was occupied illegally by an artist (the law against living in industrial lofts was eased for artists in his neighborhood in 1971).

 26 For more information on this project, see http://www.alexkatz.com/projects/public\_art/times\_square and Judd Tully, “Katz Meow on Broadway,” in *Art/World*, October 8, 1977, available at https://juddtully.net/articles/katz–meow–on–broadway/, last accessed on April 26, 2022.

late 1970s.<sup>27</sup> In the 1980s Katz incorporated a new theme into his creations: fashion models in designer clothing.<sup>28</sup>

**1985** *Harlem Station*, a freestanding cutout mural installed in Harlem station in Chicago, was presented. The work celebrates Chicago’s immense diversity and its reputation as a city of hardworking people. The expansive *Harlem Station* is one of the largest and most complex pieces Katz has created. The Chicago Bar Association honored Katz with the Award for Art in Public Places. He received an Honorary Doctorate by Colby College in Waterville (Maine).

#### Mature period

“Is that the artist? It must be, he’s standing with Ada.”<sup>29</sup>

**1986** The first major retrospective of Katz’s work was held at the Whitney Museum of American Art in New York and subsequently traveled to the Center for the Fine Arts in Miami. The show marked a turning point in the artist’s career: he took stock of his oeuvre and set about exploring new subjects, centering on landscape and the effects of night light in his quest for renewal. Aged sixty by then, he was aware that his desire to keep innovating was not common among his colleagues. He has continued with this experimentation to the present day.

**1987** He received the Mary Buckley Award from the Pratt Institute in Brooklyn and the Queens Museum of Art Award for Lifetime Achievement. He was named a trustee emeritus of the Skowhegan School of Painting and Sculpture.

**1989** The cutting–edge *Parkett* magazine devoted a special issue to him.

**1994** The Marlborough gallery in Madrid presented a selection of Katz’s works including the *Smile* series.<sup>30</sup>

**1996** The Colby College Museum of Art in Waterville opened a new wing, the Paul Schupf Gallery, displaying a selection of Katz’s works from the museum’s own collection (its holdings include some seven hundred pieces by the artist, more than four hundred of which were gifted by him). Vincent Katz and his wife Vivien Bittencourt, a filmmaker and photographer, produced the video *Alex Katz: Five Hours* showing the creative process for *January 3*. The IVAM in Valencia was the first museum in Spain to stage an exhibition on the painter.

**Success, recognition and new projects**

**2000** Since then the painter has received countless prizes and distinctions from all over the world.

**2005** Katz participated as the inaugural speaker in the Richard Gray Visual Arts Series at the Chicago Humanities Festival. He was awarded an Honorary Fine Arts Doctorate from Colgate University in Hamilton (New York) and received the Lifetime Achievement Award from the National Academy Museum in New York. The Centro de Arte Contemporáneo de Málaga devoted an exhibition to him. Since 2005, the Javier López & Fer Francés gallery in Madrid has regularly held exhibitions on different aspects of Alex Katz’s oeuvre.

**2006** Katz was commissioned to design the poster for that year’s bullfight fair in Seville.

**2015** The Guggenheim Bilbao hosted the *Alex Katz: Aquí y ahora / This is Now* show. Katz again spoke of his fondness for Spain.

**2018** Katz completed the *Metropolitan Faces* project in the 57th Street subway station for the Metropolitan Transportation Authority.

**2019** He worked on *Park Avenue Departure*, a public exhibition held in the Park Avenue malls, in Manhattan, in collaboration with NYC Parks.

**2020** The Fosun Foundation in Shanghai hosted the first major Katz exhibition in China.

**2022** The Guggenheim Museum in New York will present a major retrospective of Katz’s work at its New York location in October.

Alex Katz has had more than two hundred solo exhibitions and has taken part in nearly five hundred group shows in Germany, Austria, Canada, the United States, Spain, the United Kingdom, France, Denmark and Finland, among other countries. His works hang in leading museums around the world. In June 2022, soon to turn ninety–five, Alex Katz still works every day and is at the height of his creative powers.

## Créditos fotográficos

2022 Alex Katz/Artists Rights Society (ARS), New York.  
Photo © Museum Associates/LACMA: cat. 14

2022 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/  
Scala, Florence: cats.13 y 15

2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/  
Scala, Florence: figs. 2 y 10

2022. Photo Fine Art Images/Heritage Images/  
Scala, Florence: fig. 4

Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:  
cat. 24

Archivo fotográfico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza:  
fotografías de Hélène Desplechin y Humberto Durán: fig. 24

Bridgeman images: fig. 1

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /  
Georges Meguerditchian: figs. 3 y 14

Colby College Museum of Art: figs. 17 y 23

Jonás Bel: cats. 26 y 30

Pablo Gómez Zuloaga: cats. 18 y 34

Pedro Albornoz: cats.16, 38 y 40

San Francisco Museum of Modern Art: fig. 21

Studio Alex Katz: cats. 7 y 33 y figs. 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 22, 25 y 26

The Albertina Museum, Viena. The Batliner Collection //  
The ESSL Collection. Photo: Courtesy Jablonka Galerie, Köln:  
cats. 19, 27 y 35

## Exposición

**Comisario**  
Guillermo Solana

**Comisaria técnica**  
Leticia de Cos Martín

**Registro**  
Laura García

**Montaje, difusión y producción**  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

**Diseño gráfico y señalización**  
Lacasta Design

Esta exposición está cubierta mayoritariamente  
con la garantía del Estado.

## Catálogo

**Edita**  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

**Ensayo**  
Guillermo Solana

**Biografía**  
Leticia de Cos Martín

**Edición y coordinación editorial**  
Departamento de Publicaciones  
del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza  
Ana Cela  
Catali Garrigues  
Ángela Villaverde

**Diseño gráfico y maquetación**  
Lacasta Design

**Traducción**  
Jenny Dodman

**Edición de textos en inglés**  
Erica Witschey

**Preimpresión**  
Lucam

**Impresión**  
Impresos Izquierdo

**Encuadernación**  
Felipe Méndez

© De las obras:

© Alex Katz, VEGAP, Madrid, 2022

© Sucesión H. Matisse, Sucesión Pablo Picasso,  
Marcel Duchamp, Max Beckmann, Jackson Pollock,  
Barnett Newman, VEGAP, Madrid, 2022

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2022

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: véanse créditos fotográficos

Todos los derechos reservados. Esta publicación  
no puede ser reproducida ni en todo ni en parte,  
registrada, ni transmitida por un sistema de  
recuperación de información en ninguna forma  
ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico,  
electrónico, por fotocopia o cualquier otro,  
sin el permiso previo por escrito de la Fundación  
Colección Thyssen-Bornemisza.

ISBN: 974-84-17173-44-9  
Depósito legal: M-13727-2022

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ha tratado  
de localizar a los propietarios de los derechos de  
todas las obras artísticas y textos reproducidos.  
Pedimos disculpas a todos aquellos que nos ha sido  
imposible contactar.

Imagen de cubierta: Alex Katz, *Red Coat*, 1982 [cat. 15]



