

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz

Artikel: Susan Rothenberg : on walking and working = gehen und sehen

Autor: Simon, Joan / Rothenberg, Susan / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680111>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

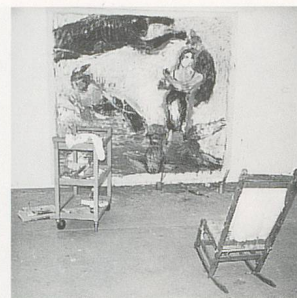
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

JOAN SIMON

On Walking and Working



An Interview with Susan Rothenberg by Joan Simon

JS: After visiting your studio recently, Eric Fischl said you are the only artist he “knows of who squeezes paint right onto the brush,” who uses “paint like toothpaste.” Why do you do this?

SR: Impatience.

JS: You are then mixing your colors directly on the canvas?

SR: Yes. I hardly ever get my true color out of a tube. Also, I know any color I put on is going to get modified by the various dirty pots of turpentine. When I pick up a brush I know I’ll get a darker tone than I’d squeeze from the tube if, for example, the brush

was in a turp pot after being used for black paint. Most of the turpentines these days are red, because I’m always using eighteen different red paints.

JS: It also struck Eric as eccentric that you mix your paints directly on the floor of your studio.

SR: I’ve never been able to keep a palette for some reason. If I have an idea and want to act on it, I have to act in a hurry. And if I want to do a broad area and don’t want to keep going brush-tube, brush-tube—sometimes I have three tubes in my hand, gray, red, and white because I want the dull color that’s going to give me—I’ll just get a whole lot of white and the other colors and pour some dirty turpentine right over them on the floor. And use it.

JS: What paints are you using?

SR: One of my all-time favorites is Holbein Monochrome Cool Number 2. It’s gray, it’s a cool gray. And I use quite a lot of Monochrome Warm Number 2. Let’s see. Titanium White is the main one. I use these paints also made by Holbein called Foundation Gray, Foundation Green, and Foundation Umber, which are basically tinted whites. I suppose that means they’re used for underpainting. But I use them for whatever I want their tone to be.

JS: What brushes?

JOAN SIMON is a writer, editor and curator specializing in contemporary art. She lives in New York City and Paris.

SR: Brushes are mostly Filberts. Half-inch to three-quarters to one inch is my range. And two big brushes for major slosh. I buy good brushes. I need brushes with a snap. I can't have those sweet little sable brushes that you can put makeup on your cheeks with.

JS: Anything else?

SR: A two-inch slanted palette knife.

JS: Why do you use this tool?

SR: If you were using a squared-off blade, you'd have to kind of put your arm at a right angle to the canvas. This one allows your arm to slope, and then when you draw the blade you pull paint across the canvas. It's a correct angle to your body. I would have to hold my elbows way out to get paint to spread across a vertical surface with a squared knife.

JS: How do you start a painting?

SR: I start with an idea. Then a piece of canvas. Staple it to the wall, not too tight, but medium tight, so there are no wrinkles. Then gesso it with matte medium, sometimes tinted, sometimes not. In the beginning of the painting, it's stretched, it's primed, left to dry with this matte medium, and then I will probably draw something almost immediately so I can get a sense of where I'm going with the first color, the first placement of things.

Almost all the paint goes on initially with one of my two big brushes—or a knife, a two-inch knife. I will do one of two things. The laborious one is to take two or three giant tubes of Titanium White, a knife, and a jug of fairly clean turps and plaster the canvas basically with a fairly thin, knifed-on layer of paint. The other way, if I feel more tentative and confused, is to take one of those dirty turp cans and a big brush and just lay a film of turpy color. Sealed with a sealant, it gives me a base-line color, and it gives a better surface for a kind of uncertain painting.

JS: It's been six years since you began to spend time in New Mexico. You now seem very confident in the images that you started to find there, and also in the way you use color. It seems you now use color as structure rather than as "hits" as you used to say. And the paint-handling is quite different. What do you see as the difference between, let's say, the works made in 1990—HEADS AT A TANK or THREE HEADS—the first of these new horse heads, and then the next

series from 1991–92, which began to include elements of landscape and animal fragments?

SR: More rugged.

JS: And this new body of work?

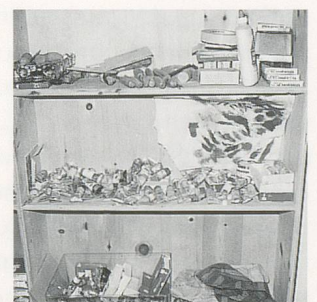
SR: In the first ones, I guess there was an unfamiliarity with the forms of real horses. Not wanting to get into any more depiction than I had when I used the horses before, and a caution in re-approaching that image. Then after visiting New Mexico for a year and a half, moving in. The images got reduced to what was around me, which were dogs. Then the bigness and the big light—you have to fasten your fangs into it and pull it out of its bigness. Because it's mostly sky and land. So, as always, I'll go for a mobile factor. The dogs, and then the parts of horses, and then the scenes—the dogs killing the rabbits. When you're walking through this land and you're not particularly aware of anything, you start to become really aware of your legs. A lot of legs.

JS: The viewpoints, the vantage points are very different now.

SR: That comes from the first time living in an uneven terrain. I mean you're going uphill, you're going downhill. And with the creatures—the cows, horses, the dogs—everybody's either next to you, above you, or below you. So I started to see that. I'm always looking down. That's where you find points (arrowheads) and shards and all this stuff. So I started looking down on everything. For example, you don't see the whole dog, you see the top of the dog.

JS: You've described how you work now as walking and working, walking and working. In New York, it was more like reading and working, reading and working—

SUSAN ROTHENBERG'S
STUDIO / ATELIER, Galisteo,
New Mexico, 1995.
(PHOTOS: BRUCE NAUMAN)



SR: It was that. It was me and it. Now there's me and it, and there's land and space and light here and me in it. There's a whole other layer of visual, spatial experience.

JS: How many hours a day are you out walking?

SR: I usually walk two hours a day. It puts me in the alpha state, I think. The dogs are leaping and running around. It gives me a lot of joy. I'm always looking for an antelope or a coyote, or, now, tracks: I'm starting to learn animal tracks. And then, of course, I'm always looking for artifacts. And I get into a very good mood. I completely forget my normal irascibility.

JS: There's always this element of chance about what's going to surface in front of you.

SR: Sometimes I get this feeling when I'm out there. I have all of these imaginative "attacks," just as if there's a communication going on, an understanding, of these people who lived here. Something's going on in terms of my visiting their ruins, their houses, their exchanges, my finding something they made and wondering about, also feeling, the way it was made, how it fills my hand, the real sensual aspects. I found the most beautiful bone awl yesterday. It's only about five inches long, and one end is shaped like a paddle, where the fingers and thumb could rest, and then the rest of it is tapered to a highly polished point, like a knitting needle. Beautifully crafted. It feels like heaven in the hand.

JS: Are you recognizing more subtle forms and objects, ones that you would have missed before, given how much you've learned in the past few years by reading and talking to archaeologists and anthropologists? I'm thinking of the pieces of pot shards that you would find early on and leave in mounds and then assemble there like jig-saw puzzles; or the beads, compared to the much more abstract and ordinary looking stones that were used for various purposes; or the little figure, also abstracted, and the awls. Is it just luck that you're finding these things at this point?

SR: Well, if you walk the same turf two hours a day, every day, and if the bunnies are active. Most of the stuff I find, I find near rabbit holes. Rabbits dig themselves in and out of their holes every day. They spray pot shards and bones, pieces of charcoal and

burnt corn. And after the rabbits, the dogs go over it and dig up more stuff.

JS: You've described an almost organic way of exploring. In the past, you've said that you don't dig and that you won't, but that you look at what the rains wash up to the surface, what the erosion reveals, and now it's what the animals bring up.

SR: I make little poke holes when I see two pieces of a pot sticking out of the ground. I look around for more. Then I usually close them up. I am doing one dig. It's a room, eight by ten, and I will close it up. It's in the historic part of the pueblo, which means after the Spanish arrived, not the pre-historic part. I've found eight awls there.

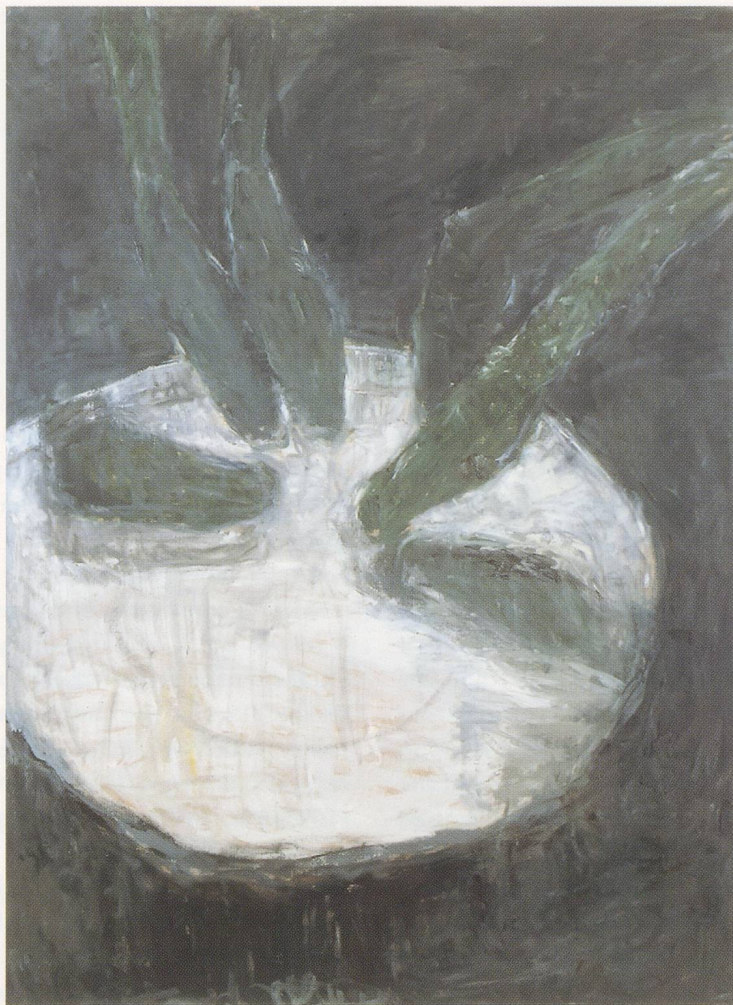
JS: Where did you start researching all of this?

SR: Little picto-dictionaries, like you find in museum stores, or tourist stores. Something like *Things the Indians Used*. And then buying pottery books, and finding out what was early and what was late. I got very bored with the pigment descriptions, fire and oxide this, and so on. They also reduce the pottery to glaze A, B, C, D and F, or something, to determine their dates. That doesn't really interest me.

JS: Which of the readings were important? Your studies have advanced well beyond introductory dictionaries.

SR: There have been two archaeologists who worked on this land. One of them is Bertha Dutton, whose notes we don't have because she wouldn't publish them. She just died. She was ninety. The other one was Nils Nilssen who did exploratory testings here in 1912 and at the five other Galisteo-based pueblos, and called his findings "of minimal interest, average stuff." I saw some of those things at the Natural History Museum in New York this past fall. They are a little more elaborate than anything I've found. He dug about twenty rooms here. Catherine Cameron has given me the most encouragement. She's based in Denver and I met her at the Natural History Museum. She wrote me a book list and I did get some of those books, and she came out to visit and then sent me more articles.

JS: Your pictures in the recent show have much in common with the miscellany of works you exhibited at the Stedelijk in 1982. There you showed the many results of your switching to oil from acrylic. The



SUSAN ROTHENBERG, *HEADS AT TANK*, 1990, oil on canvas, 66½ x 49½" /
KÖPFE AM TROG, Öl auf Leinwand, 169 x 126 cm.

paintings ranged from one to fifteen feet wide, from a height of two feet to nine and a half. You were also working with fragmentation of subject matter—body parts, boats, animals, all afloat. A great sense of movement. For the first time you introduced observations from daily life rather than reflections of an inner life. And you just sort of mixed it all up. I'm thinking in particular of *WITHALL* of 1982.

SR: The pictures in the Stedelijk also came out of being in nature. A lot of those paintings—the swans, the boats—came from that summer on Long Island.

I think that I get more connected to what's important to me through being outside. There's so much going on outside. So sometimes you try to put it all in but then when you put it all in, it's busy. Then you have to go back to making a painting which has a coherence that has nothing to do with what you saw.

JS: The mix of images in the recent *ACCIDENT* paintings of 1992–93 seems related to those in *WITHALL*; from *YOGA TEACHER* (1992–93) to the way you handled *TENMEN* of '82—

SR: —bodies in space.

JS: And the small painting *HOLDING REINS*, (1993–94) and *MAGGIE'S CARTWHEEL* (1981–82)—

SR: —yeah, moving through the world.

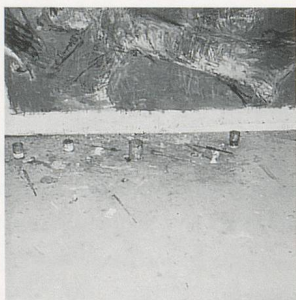
JS: Is there any other artist at this point who fascinates you the way Mondrian did in the mid-eighties?

SR: I got a big hit of Velázquez and Goya when I was in Madrid last year. But the three paintings that I'm working on are like an alter-ego, a Spanish dancer. And they're completely different from the paintings in the show. I mean, the dogs are in them, Bruce's bear rug is in them. But they are interiors rather than exteriors.

JS: Could you be more specific about why Velázquez and Goya are important to you now?

SR: It was the Velázquez studies for *LAS MENINAS*, the individual portraits that got me. He underpainted with this wonderful red. It's called *Flesh Ochre*, like a Venetian Red, Indian Red. He got a lot of flesh tones from picking up these red tones. I'm using that red now—it's similar to the pinkish/red/flesh of the early horses, but more intense. Also in Velázquez you can see his changes. I'm not sure whether this was intentional on his part or because of the aging of the surfaces. It's very legible where King Philip's leg used to be—and where it is now. Bits and pieces move: leg in wrong place—leg moved. I was looking to Goya basically for his rich blacks—not his "Black Paintings"—but his black paints. There was something about Goya that sort of made me sick. I don't know what it was. So it was formal stuff. What colors did they use? Why did they use them? What of their blacks, whites, and reds can I apply?

JS: You once said that in your painting you were "trying to catch a moment, the moment to exemplify an emotion."¹⁾



SUSAN ROTHENBERG'S
STUDIO / ATELIER, Galisteo,
New Mexico, 1995.
(PHOTO: BRUCE NAUMAN)

SR: Still true, but with the added perception of actual or imagined events.

JS: And the motion?

SR: I'm pretty much trying to get rid of motion. I didn't have much motion in the recent pictures, did I? Or did I?

JS: It's not so much now the image of figures in motion in space, as the "motion" of the eye itself in the sense of an eye observing—that's scanning, looking, taking in and processing multiple perspectives at the same time. You see the accident, the fact after the motion.

SR: Yes. Like a freeze-frame, like a photograph.

JS: Maybe more like a multiple exposure, freezing the images from several frames simultaneously. Or like someone walking hard with a camcorder in hand, someone who's moving quickly, whose interest is shifting constantly. The resulting images necessarily record quick cuts and shaky bumps.

SR: If they seem that way, that's good.

JS: You describe the awareness of your own legs when you're walking, and all those legs turning up in recent paintings. In *YELLOW SKULL KIKI'S LEGS* (1993–94), you're describing somebody else—Kiki Smith—as the subject.

SR: That's a narrative painting, basically.

JS: How so?

SR: I don't touch skulls really.

JS: The skulls that you pass, you mean.

SR: I look at them. But Kiki picks them up and caresses them, plays with their teeth.

JS: Your early works offered iconic images, or urgent personal expressions, with an aggressive, sometimes violent, kind of paint-handling. The new works, though often depicting animals killing other animals, violent spills of riders from horses, a hawk about to swoop down on its prey, while not exactly calm or really reportage, do have a detached sense of recording physiological experience. And the overall surface handling seems relatedly de-escalated, diffused. The paint now has a consistency different from either of the types you've ascribed to your paints before. I'm using the Stedelijk as the marker show. Before that you used acrylic paint, which you described as being like yogurt compared to the first oils, which



SUSAN ROTHENBERG, *TENMEN*, 1982, oil on canvas, 60 x 198" /
Öl auf Leinwand, 152,5 x 500 cm.

you described as like working with stiff butter. Now what is the oil paint like?

SR: Plaster, adobe. I'm looking for less modeling, less impasto. I'm looking for painting more like Matisse.

JS: Matisse is a new one for you. Not Giacometti, not Mondrian—

SR: —he's been in there, he's been kind of my dreamboat for a couple of years. The problem with Matisse is I can't ever figure out when he's done a good painting or a bad painting because I don't know how to analyze him. I just know that I like the way that he put it on and I like his airs and forms. They're kind of made out of the same stuff. I did that in a heavy-handed way, I think. He did it in an airy way. It's not necessary to scramble the parts to get what you want. That's what I'm interested in. Lighter touch, less work, less changing, more trust in an earlier state of painting. I think I was trying to be an over-achiever. I'm never satisfied and now I am trusting some of my earlier steps—I don't have to repaint everything. I'm looking for more liquidity and flowing and lightness in painting and less hard brushwork, less flurry.

JS: The most Matissean of the new paintings, in subject, color, and your handling of the paint is *GHOST RUG* (1994). It's also the odd painting in the recent show. What's this about?

SR: My mother's eyes as she was dying. They were everywhere but no center. Some Navajo saddle blankets have an empty center. They are called "ghost rugs."

JS: In 1990 we talked about something that you didn't know how to do yet that you wanted to do, which was to paint the sound and sight of horses coming in to drink at night, putting their noses in the water tanks. The sound of it, the whooshing sound.²⁾

SR: The breath.

JS: In the present show, we see you have in fact figured out how to do it—there are two paintings, *BREATH* (1993), and *HEAD AND HOOF*, (1993–94). Is there something in your head at the moment that you don't know yet how to do, but that you want to do?

SR: I'd like images to fly.

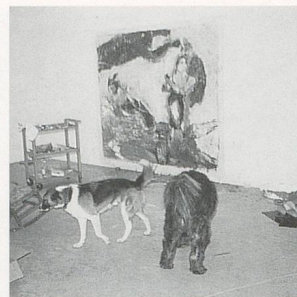
My thanks to Eric Fischl, Louise Neri, Ellen Phelan, Pierre Weiss, Johanna Woll.

This interview was conducted by telephone during January 1994.

1) Rothenberg quoted in Grace Glueck, "Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist," *New York Times Magazine*, 22 July 1984, 22.

2) Rothenberg quoted in Joan Simon, *Susan Rothenberg* (New York: Abrams, 1991), 172.

JOAN SIMON



Gehen

und Sehen

Ein Interview mit Susan Rothenberg von Joan Simon

JS: Eric Fischl hat neulich nach einem Atelierbesuch bei dir gesagt, du seist die einzige ihm bekannte Künstlerin, «welche die Farbe direkt aus der Tube auf den Pinsel drückt», die «Farbe wie Zahnpasta» verwendet. Warum tust du das?

SR: Aus Ungeduld.

JS: Du mischst die Farbe direkt auf der Leinwand?

SR: Ja. Es kommt selten vor, dass ich den richtigen Ton in der Tube finde. Ausserdem verändert sich jede Farbe beim Auftrag durch die vielen schmutzigen Terpentinöpfe. Wenn ich den Pinsel zur Hand

nehme, weiss ich, dass ich einen dunkleren Farbton erhalten werde, als ich ihn aus der Tube gedrückt habe, weil ich den Pinsel zum Beispiel vorher für Schwarz verwendet und dann ins Terpentin gestellt habe. Im Moment sind die meisten Terpentinöpfe rot, weil ich mit achtzehn verschiedenen Rottönen male.

JS: Eric fand es ausserdem ziemlich ungewöhnlich, dass du deine Farben auf dem Atelierfussboden mischst.

SR: Aus irgendeinem Grund habe ich es nie geschafft, eine Palette zu halten. Wenn ich eine Idee habe und sie ausführen will, muss das sehr schnell geschehen. Und wenn ich eine grosse Fläche bearbeite und nicht immer den Weg über Pinsel, Tube, Pinsel, Tube gehen will – manchmal habe ich drei Tuben in der Hand, Grau, Rot und Weiss, weil ich diesen stumpfen Ton anstrebe, der sich daraus ergibt –, dann nehme ich einfach eine grosse Menge Weiss und die anderen Farben und giesse etwas von dem verschmutzten Terpentin gleich auf dem Boden darüber. Dann verarbeite ich es.

JS: Was für Farben verwendest du?

SR: Ich habe zum Beispiel immer gern mit *Holbein Monochrome Cool Nummer 2* gearbeitet. Das ist Grau,

JOAN SIMON ist Kunstkritikerin, Autorin zahlreicher Publikationen und Ausstellungsmacherin. Sie lebt in New York und Paris.

ein kühles Grau. Und *Monochrome Warm Nummer 2* verwende ich auch sehr viel. Was noch? Titanweiss ist die Hauptfarbe. Ausserdem male ich mit den Holbein-Farben, die sich Grau-Grundierung, Grün-Grundierung und Umbra-Grundierung nennen; das ist im Grunde abgetöntes Weiss. Also sie sind wohl eigentlich zum Grundieren gedacht. Aber ich verwende sie überall, wo ich diesen Farbton brauche.

JS: Und was für Pinsel?

SR: Die Pinsel sind hauptsächlich von Filberts. Meist verwende ich Grössen zwischen ein und zweieinhalb Zentimeter. Und zwei grosse Pinsel fürs Grobe. Ich kaufe gute Qualität. Ich brauche kräftige Pinsel, nicht diese süssen kleinen Zobelhaarpinsel, mit denen man das Make-up im Gesicht auftragen kann.

JS: Sonst noch etwas?

SR: Einen fünf Zentimeter breiten, abgeschrägten Rakel.

JS: Wozu brauchst du den?

SR: Mit einer rechteckigen Klinge müsste man den Arm im rechten Winkel zur Leinwand halten. Bei diesem Rakel hingegen kann ich den Arm schräg halten, und wenn ich die Klinge über die Leinwand ziehe, verstreiche ich damit die Farbe. Das ist der richtige Winkel zum Körper. Mit einem rechteckigen Rakel hingegen müsste ich die Ellbogen abspreizen, um die Farbe über eine vertikale Fläche verteilen zu können.

JS: Wie beginnst du ein Bild?

SR: Ich gehe von einer Idee aus. Dann nehme ich ein Stück Leinwand. Das wird an die Wand getackert, nicht zu straff, sondern halbstraff, so dass keine Falten entstehen. Dann wird die Leinwand halbmatt grundiert, manchmal leicht getönt, meist aber nicht. Zu Beginn wird die Leinwand also aufge-

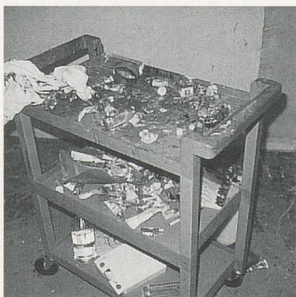
spannt und grundiert. Wenn die halbmatte Grundierung getrocknet ist, zeichne ich mehr oder weniger sofort etwas darauf, so dass ich eine Vorstellung davon entwickle, wohin ich mit der ersten Farbe will, wo die ersten Dinge hin sollen. Am Anfang trage ich fast alle Farbe mit einem meiner beiden grossen Pinsel auf – oder mit dem Fünf-Zentimeter-Rakel. Zwei Verfahrensweisen habe ich dabei: Die mühseligere besteht darin, zwei oder drei riesige Tuben Titanweiss zu nehmen, einen Rakel und einen Topf mit einigermaßen sauberem Terpentin. So überziehe ich die Leinwand erst einmal ganz mit einer relativ dünn aufgespachtelten Farbschicht. Wenn ich hingegen eher unentschlossen und unsicher bin, nehme ich einen schmutzigen Terpentintopf und einen grossen Pinsel und trage einen Film aus einem Terpentin-Farb-Gemisch auf. Auf diese Weise habe ich auch hier mit einem Abdeckmittel eine geschlossene Oberfläche geschaffen, eine Grundfarbe gesetzt, die mir für eine gewissermaßen unsichere Malerei die bessere Oberfläche liefert.

JS: Vor sechs Jahren begannen deine Aufenthalte in New Mexico. Du scheinst grosses Vertrauen in die Bilder gefasst zu haben, die du dort fandest, und auch in deinen speziellen Umgang mit der Farbe. Du verwendest die Farbe jetzt eher als Struktur denn als «hits» [schlagartiger punktueller Auftrag], wie du das selbst genannt hast. Der Farbauftrag hat sich geändert. Worin siehst du den Unterschied zwischen den Arbeiten von 1990, *HEADS AT A TANK* (Köpfe am Trog) oder *THREE HEADS* (Drei Köpfe) beispielsweise, den ersten dieser neuen Pferdeköpfe, und dann der nächsten Serie von 1991/92, in der auch Landschafts-Elemente und Tier-Fragmente auftauchen; sie sind ja eher...

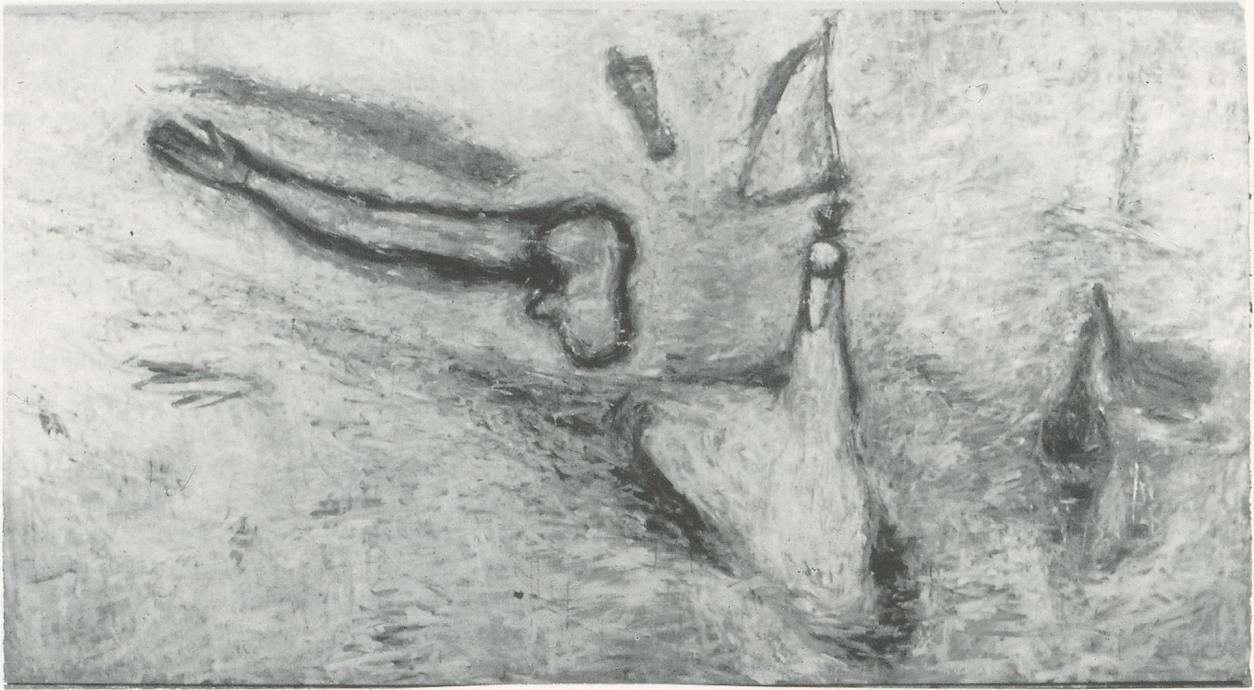
SR: ...schroff.

JS: Und diese neue Werkgruppe?

SR: Eine schwierige Gruppe. Bei den ersten waren mir wohl die Formen echter Pferde noch recht fremd. Ich wollte nicht deutlicher abbilden als bei den Pferden davor; ich hatte gewisse Vorbehalte, dieses Bild wieder aufzugreifen. Dann liess ich mich ein-einhalb Jahre lang, anstatt nach New Mexico zu gehen, darauf ein. Die Bilder reduzierten sich auf das, was ich in meiner Umgebung vorfand, und das waren Hunde. Dann die Grösse und das gewaltige



SUSAN ROTHENBERG'S
STUDIO / ATELIER, Galisteo,
New Mexico, 1995.
(PHOTOS: BRUCE NAUMAN)



SUSAN ROTHENBERG, WITHALL, 1982, oil on canvas, 65 $\frac{1}{8}$ " x 126 $\frac{3}{4}$ " /
Öl auf Leinwand, 165,5 x 322 cm.

Licht, man muss es einfach packen und seiner Grossartigkeit entreissen. Denn meist ist da nur Himmel und Land. So habe ich wie immer nach etwas Beweglichem Ausschau gehalten. Die Hunde, dann die Ausschnitte von Pferden, und dann die Szenen – Hunde, die Kaninchen töten. Wenn man durch dieses Land geht und nicht auf etwas Bestimmtes achtet, wird man sehr aufmerksam auf die eigenen Beine. Immer wieder die Beine.

JS: Die Perspektive, der Ansatz ist jetzt ganz anders.

SR: Das kommt daher, dass ich zum ersten Mal in unebenem Gelände lebe. Ich meine, man geht den Hügel hinauf und wieder hinunter. Und dann die Lebewesen – Kühe, Pferde, Hunde –, immer ist einer neben, über oder unter einem. So begann ich einen Blick dafür zu bekommen. Ich sehe immer nach unten. Da findet man Pfeilspitzen und Scherben und all das Zeug. Ich begann also, zu all diesen Dingen hinunterzusehen. Wenn man da unten im Graben einen Hund laufen sieht, dann sieht man nicht den ganzen Hund, sondern nur seine Oberseite.

JS: Du hast deine Arbeit jetzt als Gehen und Arbeiten, Gehen und Arbeiten dargestellt. In New York war es eher Lesen und Arbeiten, Lesen und Arbeiten.

SR: So war's. Ich und es. Jetzt gibt es mich und es und das Land, es gibt Raum und Licht hier und mich mitten drin. Das ist eine ganz andere Ebene von visueller und räumlicher Erfahrung.

JS: Wie viele Stunden am Tag läufst du draussen herum?

SR: Normalerweise zwei Stunden täglich. Ich glaube, das versetzt mich in eine Art Urzustand. Die Hunde laufen und springen herum. Das macht mir grosse Freude. Ich halte immer die Augen offen in der Hoffnung, Antilopen oder Koyoten zu sehen; jetzt achte ich auch auf Spuren, ich beginne mich allmählich damit auszukennen. Und dann suche ich natürlich immer nach irgendwelchen Gegenständen. Dabei bekomme ich richtig gute Laune. Und ich vergesse meine übliche Gereiztheit.

JS: Bei dem, was dir so alles begegnet, spielt ja auch der Zufall eine Rolle.

SR: Manchmal überkommt mich so ein Gefühl, wenn ich da draussen bin. Richtige Phantasie-«Attacken» sind das, geradeso als gäbe es eine Kommunikation, ein geheimes Verständnis mit den Menschen, die hier lebten. Etwas passiert, wenn ich ihre Ruinen besuche, ihre Häuser, ihre Mitteilungen, wenn ich etwas finde, das sie hergestellt haben, und mich darüber wundere, und wenn ich spüre, wie etwas entstanden ist, wie es meine Hand ausfüllt, ich meine die handfest sinnlichen Aspekte. Gestern fand ich eine wunderschöne Knochenahle. Sie ist nur 13 Zentimeter lang und an einem Ende wie ein Paddel geformt; da lagen Finger und Daumen, während der Rest wie eine Stricknadel ganz spitz zuläuft. Wunderbares Handwerk. Das fühlt sich in der Hand geradezu himmlisch an.

JS: Werden dir jetzt subtilere Formen und Gegenstände bewusst, die du vorher übersehen hast, zumal du deine Kenntnisse in den Jahren zuvor aus Büchern und Gesprächen mit Archäologen und Anthropologen erworben hast? Ich denke an die Tonscherben, die du früher gefunden und gestapelt hast, um sie später wie ein Puzzle zusammenzusetzen, oder die Perlen im Vergleich zu den weit abstrakteren und gewöhnlicheren Steinen, die für ganz unterschiedliche Zwecke benutzt wurden; oder die ebenfalls abstrakte kleine Figur oder die Ahlen. Ist es Zufall, dass du auf diese Dinge gerade jetzt stösst?

SR: Nun ja, wenn man jeden Tag zwei Stunden über dieselbe Wiese läuft und die Kaninchen aktiv sind... Die meisten Sachen finde ich neben Hasenlöchern. Kaninchen graben sich nämlich jeden Tag von neuem in ihre Löcher ein und wieder aus. Dabei verteilen sie Tonscherben und Knochen rundherum, Kohlestücke und versengte Maiskörner. Und nach den Kaninchen kommen die Hunde und graben noch mehr aus.

JS: Du beschreibst eine fast organische Vorgehensweise. An anderer Stelle hast du gesagt, dass du nicht gräbst und das auch weiterhin nicht vorhast, sondern statt dessen die Augen offenhältst für das, was der Regen an die Oberfläche schwemmt, was die Erosion zutage fördert, und jetzt auch für das, was Tiere ausgraben.

SR: Ich bohre kleine Löcher, wenn ich zwei Stücke eines Gefässes aus dem Boden ragen sehe. Dann suche ich die Umgebung nach mehr ab. Am Ende verschliesse ich die Löcher meist wieder. An einem Ort mache ich eine richtige Grabung. Es ist eine Fläche von zweieinhalb auf drei Meter, und ich werde sie wieder ganz zuschütten. Es ist im historischen Teil des Pueblos, das heisst, aus der Zeit nach der Ankunft der Spanier, nicht im prähistorischen Teil. Ich habe dort acht Ahlen gefunden.

JS: Wo hast du mit deinen Nachforschungen begonnen?

SR: In kleinen Bildlexika, wie man sie in Museums- oder Touristenläden findet. Titel wie «Gebrauchsgegenstände der Indianer» zum Beispiel. Dann habe ich Bücher über das Töpferhandwerk gekauft und nachgesehen, was aus welcher Zeit stammt. Die Beschreibungen von Farbstoffen, Brennvorgängen, Oxiden und so weiter haben mich gelangweilt. Sie reduzieren die Gefässe auf Glasierung A, B, C, D und so weiter, um sie datieren zu können. Das interessiert mich aber überhaupt nicht.

JS: Welche Schriften waren wichtig für dich? Du bist mit deinen Studien ja über die anfänglichen Lexika weit hinausgegangen.

SR: Zwei Archäologen, die auf diesem Gebiet gearbeitet haben, spielten eine Rolle. Zum einen Bertha Dutton, deren Aufzeichnungen uns nicht zur Verfügung stehen, weil sie sie nicht veröffentlichen wollte. Sie ist gerade im Alter von neunzig Jahren gestorben. Und Nils Nilssen, der 1912 hier und in fünf anderen Pueblos in Galisteo seine Forschungen betrieb; seine Funde bezeichnete er allerdings als «von geringem Interesse, mittelmässig». Einige dieser Stücke sah ich letzten Herbst im New Yorker Naturkundemuseum. Sie sind kaum kunstvoller als das, was ich gefunden habe. Er hat in etwa zwanzig Räumen hier gegraben. Die meiste Unterstützung bekam ich von Catherine Cameron. Sie stammt aus Denver, und ich traf sie im Naturkundemuseum. Sie hat mir eine Literaturliste zusammengestellt, und ich habe mir einige der Bücher besorgt. Sie besuchte mich hier und schickte mir dann noch weitere Artikel.

JS: Die Bilder in deiner jüngsten Ausstellung haben viel gemein mit den Arbeiten, die du 1982 im Stede-

lijk Museum gezeigt hast. Da gab es die vielfältigen Resultate deines Wechsels von der Öl- zur Acrylfarbe zu sehen. Die Bilder waren zwischen dreissig Zentimeter und viereinhalb Meter breit und von sechzig Zentimeter bis zwei Meter neunzig hoch. Du hast mit Bruchstücken gearbeitet, Körperteilen, Schiffen, Tieren, alles in der Schwebe, alles in Bewegung. Zum ersten Mal kamen bei dir nicht mehr nur Reflexionen auf das Innenleben vor, sondern auch Beobachtungen aus dem Alltag. Und du hast das alles irgendwie vermengt. Vor allem denke ich da an WITHALL, 1982.

SR: Auch die Bilder im Stedelijk sind aus dem Leben in der Natur entstanden. Viele dieser Bilder – die Schwäne, die Boote – stammen aus dem Sommer auf Long Island. Ich glaube, wenn ich mich draussen aufhalte, bekomme ich einen besseren Kontakt zu dem, was wichtig für mich ist. Draussen tut sich soviel. Manchmal versucht man alles hineinzupacken, und dann stellt man fest, dass es viel zu viel ist. Also konzentriert man sich auf das Bild selbst, das seine eigenen Gesetze hat; und die haben nichts mit dem zu tun, was man ursprünglich gesehen hat.

JS: Die Zusammensetzung der Bilder in der «Accident»-Reihe von 1992/93 scheint mit der in WITHALL verwandt zu sein, mit YOGA TEACHER, 1992/93, und mit deiner Arbeitsweise in TENMEN von 1982...

SR: ...Körper im Raum.

JS: Und dem kleinen Bild von den Händen, die Zügel halten (HOLDING REINS, 1993/94), sowie MAGGIE'S CARTWHEEL, 1981/82...

SR: ...ja, durch die Welt ziehen.

JS: Gibt es zur Zeit irgendeinen anderen Künstler, der dich so fasziniert, wie Mondrian es Mitte der 80er Jahre tat?

SR: Velázquez und Goya haben mich sehr beeindruckt, als ich letztes Jahr in Madrid war. Aber die drei Bilder, an denen ich gerade arbeite, sind wie ein Alter Ego, eine spanische Tänzerin. Sie sind ganz anders als die Bilder in der Ausstellung. Die Hunde sind zwar auch wieder dabei, und Bruce's Bärenfell auch. Aber die Szene spielt sich nicht draussen, sondern in einem Raum ab.

JS: Könntest du näher erklären, warum Goya und Velázquez wichtig für dich sind?

SR: Es waren Velázquez' Studien zu LAS MENINAS; die Portraits haben es mir angetan. Er hat sie mit einem wundervollen Rot unterlegt. Dabei handelt es sich um Fleischfarbe, venezianisches Rot und Indischrot. Aus den Rottönen hat er eine Menge Fleischtöne hergeleitet. Dieses Rot verwende ich jetzt; es ist ähnlich wie die Rosa-, Rot- und Fleischtöne der frühen Pferde, aber intensiver. Ausserdem kann man bei Velázquez die Pentimente erkennen. Ich weiss nicht genau, ob er das beabsichtigt hat, oder ob das durch die Alterung der Oberfläche zum Vorschein gekommen ist. Man sieht ganz deutlich, wo König Philipps Bein zuerst war und wo es jetzt ist. Immer wieder kleine Verschiebungen: ist das Bein am falschen Ort, kommt es eben woanders hin. Goya interessierte mich vor allem wegen seiner reichen Schwarztöne – nicht die «Schwarzen Bilder», sondern seine schwarze Farbe. Irgend etwas an Goya hat mich richtig krank gemacht. Ich weiss nicht, was es war. Es ging also um Formales. Was für Farben hat man damals verwendet und warum? Welches Schwarz, Rot, Weiss kann ich gebrauchen?

JS: Du hast einmal gesagt, dass du in deiner Malerei versuchst, «einen Augenblick einzufangen, einen Augenblick, der ein Gefühl sichtbar macht».¹⁾

SR: Ja, das stimmt immer noch. Aber hinzu kommt die Wahrnehmung von tatsächlichen oder imaginierten Ereignissen.

JS: Und die Bewegung?

SR: Die versuche ich mehr oder weniger loszuwerden. In diesen Bildern gibt es nicht viel Bewegung. Oder doch?

JS: Es handelt sich nicht so sehr um Figuren, die sich im Raum bewegen, sondern vielmehr um die «Bewegung» des Auges selbst, wenn es beobachtet, das heisst, wenn es viele Perspektiven gleichzeitig registriert, erkennt, überprüft und bearbeitet. Man sieht das Ereignishafte, den Tatbestand nach der Bewegung.

SR: Ja, wie ein eingefrorener Augenblick, ein Photo.

JS: Vielleicht eher wie eine Mehrfach-Belichtung – eingefrorene Bilder von unterschiedlichen Situationen gleichzeitig. Oder wie jemand, der mit einer Recorder-Kamera in der Hand herumläuft, jemand, der sich schnell bewegt, dessen Interesse sich ständig verschiebt. Dabei kommen unwillkürlich



SUSAN ROTHENBERG, *YELLOW SKULL (KIKI'S LEGS)*, 1993–94, oil on canvas, 61¼ x 85½" /
GELBER SCHÄDEL (KIKIS BEINE), Öl auf Leinwand, 156 x 217 cm.

solch schnelle Schnitte und heftige Stösse heraus.

SR: Wenn sie so wirken, ist das gut.

JS: Du hast beschrieben, dass du beim Gehen deine eigenen Beine wahrnimmst, und in den neueren Bildern tauchen ja auch immer wieder Beine auf. In *YELLOW SKULL KIKI'S LEGS* von 1993/94 beschreibst du allerdings jemand anderen – Kiki Smith.

SR: Das ist eigentlich ein narratives Bild.

JS: Inwiefern?

SR: Ich fasse die Schädel selbst nicht an.

JS: Du meinst, die Schädel, an denen du vorbeikommst.

SR: Ich schaue sie nur an. Aber Kiki hebt sie auf und streichelt sie, spielt mit den kleinen Zähnen.

JS: Deine früheren Werke waren ikonische Bilder oder unmittelbar persönlicher Ausdruck mit einem gewissermassen aggressiven, manchmal auch gewalttätigen Umgang mit der Farbe. Die neuen Bilder zeigen zwar oft Tiere, die andere Tiere töten, Reiter, die vom Pferd stürzen, einen Falken, der auf sein Opfer hinabstösst. Dabei sind sie nicht unbedingt ruhig oder reportagehaft, aber sie vermitteln doch eher die unbeteiligte Haltung desjenigen, der eine physiologische Erfahrung wiedergibt. Entsprechend distanziert und verschwommen wirkt denn auch die Behandlung der Oberfläche. Die Farbe selbst ist ganz anders beschaffen als alles, was du bis dahin aus deinen Farben herausgeholt hast. Ich gehe jetzt mal

von der Stedelijk-Schau aus. Davor hast du Acrylfarbe verwendet, die du als Joghurt im Vergleich zu den ersten Ölbildern bezeichnet hast, die dir wiederum vorkamen, als hättest du mit harter Butter gearbeitet. Womit würdest du jetzt die Ölfarbe vergleichen?

SR: Gips, Lehm. Ich will weniger Plastizität, weniger Impasto. Ich würde gern eher wie Matisse malen.

JS: Matisse ist neu bei dir. Nicht Giacometti, nicht Mondrian...

SR: ...er ist schon seit ein paar Jahren da, er war für mich eine Art heimliches Idol. Das Problem bei Matisse ist, dass ich nie genau weiss, ob ein Bild gut oder schlecht ist, weil ich nicht weiss, wie ich ihn analysieren soll. Ich weiss nur, dass ich die Art seiner Malerei mag, seine Stimmungen und Formen. Sie sind gewissermassen aus demselben Stoff. Ich glaube, ich habe sehr mühevoll daran gearbeitet, er dagegen leichthin. Es ist gar nicht nötig, die Einzelteile durcheinanderzubringen, um das Ziel zu erreichen. Das ist es, was mich interessiert. Leichter Umgang, weniger Arbeit, weniger Veränderung, mehr Vertrauen in eine frühe Phase des Malens. Ich glaube, ich war viel zu angestrengt bemüht. Nie war ich zufrieden, und jetzt vertraue ich auf einige meiner früheren Schritte, ich muss nicht mehr alles übermalen. Ich strebe eine grössere Flüssigkeit an, Fluss und Leichtigkeit in der Malerei anstelle von harter, hektischer Pinselarbeit.

JS: Dein in Thema, Farbigkeit und Farbauftrag am stärksten an Matisse erinnerndes Bild ist GHOST RUG von 1994. In der jüngsten Ausstellung ist es auch das

eigenartigste Bild. Was hat es damit auf sich?

SR: Die Augen meiner Mutter, als sie starb. Sie waren überall und fanden keinen Fixpunkt. Einige Navajo-Satteldecken haben ein Loch in der Mitte. Man nennt sie «ghost rugs».

JS: 1990 haben wir über etwas gesprochen, von dem du noch nicht wusstest, wie du es realisieren solltest. Du wolltest das Geräusch und den Anblick von Pferden malen, die abends in den Stall kommen und saufen, ihre Nasen in den Wassereimer stecken. Das Schnauben, das dabei zu hören ist.²⁾

SR: Der Atem.

JS: Bei der gegenwärtigen Ausstellung ist zu sehen, dass du tatsächlich einen Weg gefunden hast. Es gibt zwei solche Bilder, BREATH von 1993 und HEAD AND HOOF von 1993/94. Hast du zur Zeit etwas im Kopf, von dem du ebenfalls noch nicht weisst, wie du es umsetzen sollst?

SR: Ich möchte, dass die Bilder fliegen.

Ich danke Eric Fischl, Louise Neri, Ellen Phelan, Pierre Weiss und Johanna Woll.

Das Interview mit Susan Rothenberg wurde am 16. Januar 1994 telefonisch geführt.

(Übersetzung: Nansen)

1) Rothenberg zitiert nach Grace Glueck, «Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist», *New York Times Magazine*, 22. Juli 1984, S. 22.

2) Rothenberg zitiert nach Joan Simon, *Susan Rothenberg*, New York, Abrams 1991, S. 172.

SUSAN ROTHENBERG'S STUDIO / ATELIER, Galisteo, New Mexico, 1995. (PHOTOS: BRUCE NAUMAN)





SUSAN ROTHENBERG, GOAT EYE, 1991, oil on canvas, 39 x 72½" / ZIEGENAUGE, Öl auf Leinwand, 99 x 184,2 cm.