

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

Artikel: James Rosenquist : if you get a little red on you, it don't wipe off = rote Kleckser bringt man nie mehr weg

Autor: Koons, Jeff / Rosenquist, James / Goridis

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679873>

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: 11.05.2025

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

If You Get a Little Red on You, It Don't Wipe Off

James Rosenquist: So, what are you up to?

Jeff Koons: I've had this project, which has lingered for many years, called *Celebration*, and the reason it lingered was because of its cost increases, and it just got tied up. I went into this with the dealers that were supporting it, so it's kind of this ongoing thing which has been problematic, but I have gotten free of it a little bit, so I am making new works. I am going to do a show for Prada, in Milan, of new works, paintings. I think it will probably end up being new wall-glass pieces and I am working with Ileana again.

JR: Really, do you ever run into Michael?

JK: No, he stays at home now.

JR: Do you know how old he is?

JK: Maybe he is a hundred, he just had a birthday, so maybe it is a hundred.

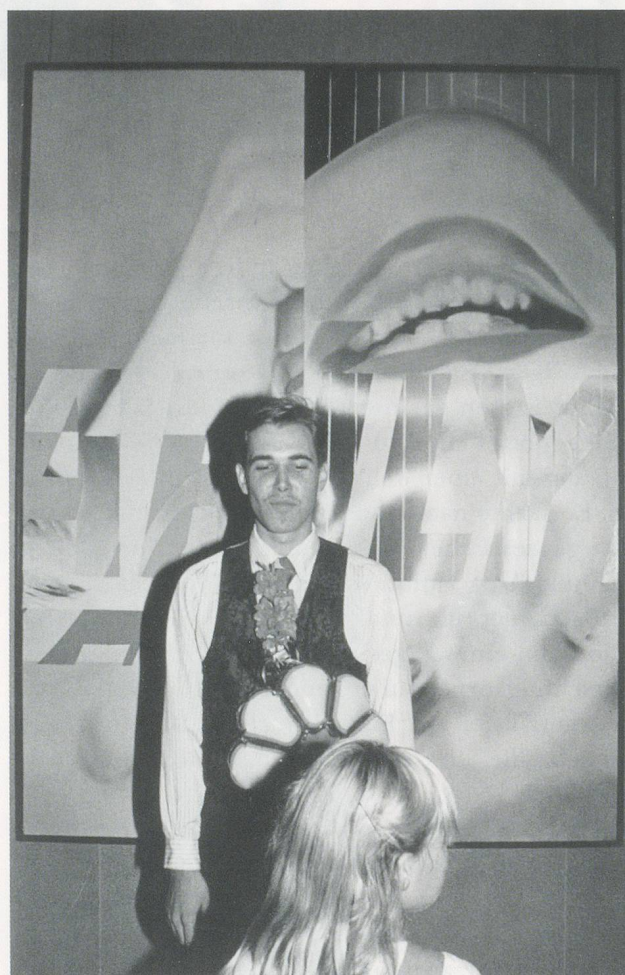
JR: I love him, I like him, he was so much fun when he was sixty-four.

JK: I remember when I did my "Made in Heaven" show, that was not so long ago, nine years ago, and he was running around pinching girl's bottoms.

JR: Then he was ninety-one years old.

Christian Rattemeyer: Maybe you can say some words about your walk-through paintings, their surrounding quality, and the relation to the viewer, where you almost dive into them.

Jeff Koons and James Rosenquist talked with Christian Rattemeyer at Parkett's New York office on February 2, 2000.



Jeff Koons in front of Jim Rosenquist's *MARILYN MONROE I*, 1962, at the Museum of Modern Art, New York, 1978.

JEFF KOONS & JAMES ROSENQUIST

JR: In 1958, I did glasswork for a theater marquee in Times Square. I had to render objects on Plexiglas with a brush and tap the paint with a cotton pounce, so it looks like printed matter when the fluorescent light shines through the theater marquee. If you really work your ass off, it looks good, but it's a really long, tedious process. So I had heard about the rearrangement of matter. And so I showed it with Ileana Sonnabend during the revolution in Paris in 1968, which was very bizarre and exciting. I painted images on clear polyester nylon and cut them into strips. There was a huge meat saw cutting an armored car into a piece of meat, and there was a fedora and it would sprinkle into digits and return to normal. The idea was just walking through matter, walking through images. Then I showed it at the Palazzo Grassi in Venice, in 1966, where there were a couple of recognizable images, like a piece of butter on a big knife, and a big microphone, and you could walk through a chunk of sliced baloney.

JK: The physicality of those walk-through pieces, do you find it any different from your two-dimensional paintings, or is it the same thing?

JR: Well, if you can do a lot of things on a two-dimensional work surface, then it continues to seep out. It keeps coming into life. And I noticed that I put things into my paintings that I have forgotten, and I see them fifteen, twenty years later and I ask myself, "How did that get in there?" Well, it was just an extra little shot that got in there. Some master paintings are extremely strange. Like that Rubens in the Louvre, showing Neptune and the Queen coming ashore. In the water there is

this nude. When you look at her you notice that one of her legs is turning into a serpent. I thought, "Wow, was he stoned."

JK: And for the painting, to keep it going, do you think it is the painting that keeps finding things, or do you set it up so that the viewer keeps it going?

JR: I still think that painting really matters. I have seen painters doing amazing things, and all there is, is oil on canvas. The audience flips ideas on paintings, too, they get off on it. I am always surprised as to who likes what. Some of the finest drawings were made with burned wood on parchment, and some of the finest paintings were painted with minerals mixed in oil smeared on a piece of cloth with the hair from the back of a pig's ear. It is extremely simple.

JK: One thing that I always loved about your work is that when I look at the work I feel almost like a deer caught in a headlight, where the painting acts like I am interacting with abstraction. I am following through with the abstraction. When you get into an area that is just this bright glow, it puts you in an abstract reality, where your own life, your own being is involved with the imagery that you're looking at, or the dislocation of imagery and what that does to the viewer particularly.

JR: Collage seems to still be very strong. It seems to me that collage is still a new idea. You can pick up anything and put things together, and the shock might produce an idea or the illumination of the mind, but some of the parts are really just a suggestion.

JK: Your work seems very generous, not trying to alienate the viewer, just very humanitarian, presenting itself to the viewer.

JR: Everybody comes from a totally different background, a different setup or rationale. A group of artists is labeled, and then they all go in totally different directions. I was born with the ability to draw. But that doesn't make a person an artist. I think it is the inquisitiveness that is developed or subjected. When I was a little kid, I sneaked into the Minneapolis Art Institute, and I ran home and I said, "Ma, Ma, they got dead bodies in there, they have not buried them yet." I didn't know what an Egyptian mummy was. Then during World War II, in a Museum in Ohio, I saw a shrunken head, a live white flower, and an oil painting, only three things in combination. What the hell was that supposed to mean? I didn't get it. I was a normal kid, living in Minneapolis with a hot rod and motorcycle, and then I won a scholarship to the Art Student's League. I came to New York with three hundred bucks. I had a room on Fifty-seventh Street for eight dollars a week, up at Columbus Circle. I went to the Art Student's League and back to my room. Occasionally, I was invited to a party by George Grosz. He gave me a cigar; he

was a very elegant gentleman. I only had a sweatshirt and jeans. I forgot all about materialistic things, and met the Beat Generation people—Jack Kerouac, Richard Bellamy (a beat person, who started the Green Gallery), Allen Ginsberg, people like that. They were a little nostalgic, but they had an existential freedom. They would find a lit cigarette on the street, pick it up, and keep on going. I lost all track of my lower-middle-class background, and my life went up and down. Then I got a job as a chauffeur and bartender for the Stearns family. I lived in a mansion, tended bars, and drove them to the flower shows. I liked them very much.

JK: When you are talking about memories, within your paintings, do you think these images float in time? Can you get one aspect of a painting and feel it has a sense of time from here?

JR: Time catches up with you. Andy Warhol did brand names, Coca-Cola bottles. What I wanted to do after painting billboards in Times Square was to make new kinds of paintings. And I thought my new paintings would be shown with abstract artists. It had to do with advertising as a necessary evil. I was standing on Times Square looking at the Astor Victoria Theater. A guy came over and asked, "What are you doing here?" I said, "Man, these are snake oil advertisements, but I am really an artist. But I don't have any money. I am making little sketches, someday I will have enough paint to make them bigger." So he wrote an article titled, "Billboard Michelangelo Drips Paint on Tourists Far Below." And then, two co-workers got killed. I was painting a sign for *On the Beach* with Gregory Peck made with these huge twenty-five foot wide letters in day-glow red, and I started thinking, "What am I doing here? Am I on the beach? This is too dangerous, two guys just got killed." When I went to Jake Star, the owner, and asked for a raise, he said, "What's the matter? You can get married maybe, someday. Even have a house maybe. What do you want? You are safe here." But I left. I had my union card and my union agent was Dante Morandi. At my first union meeting, fellow workers who were old communists said, "Hey, Jimmy, come over here, have a beer." So I had a beer, I got up to go to the toilet and the union president, a John Scotti, said, "James, see that side of the room over there, it's all red. If you get a little red on you, it don't wipe off."

Then I got a studio down on Coenties Slip for forty-five bucks a month and I started to think about how to make a new kind of painting. I took fragments of very realistic things and because I could paint things well, big fragments and different things in different scale, the closest thing would be the hardest one to decipher. I thought, "Maybe I can make a mysterious

painting where you could paint fragments in different sizes and therefore set the speed of identification. Maybe the closest would be the hardest to identify."

JK: As far as this ongoing question "advertising—a necessary evil?" I always come back to the viewer. Because your work lets the viewers feel as though they have a presentation of themselves, their own being, which can keep up with the level of the bombardment of advertising. I always feel this generosity that offers this kind of support. "Yes, I am this abstraction, I am this stroke."

CR: I think it might have something to do with time, too. I think this issue is related to the way it's drawn out, the way time is stretched and situated and embraces us, so that we can become a part of it.

JR: These are large questions. Whatever comes out of the painting means it is successful. I did a painting called F-111 (1965), it was really about peripheral vision, and the terrible temper of the times. It was criticized as being an anti-war picture, but there were a lot of other things in it. Then I did *STAR THIEF* (1980) and everybody said, "Oh, that's about outer space." It was not about outer space. It was really about working, the lure of the star. Maybe that could be space. If a person stands on the earth and sees a brightly-colored star and says, "I want to go there," you get Senators and Congressmen to build you a rocket ship to get there, and when you get so far into space another star appears that you couldn't see from the earth, and you get to go to the next one and the next one. What it really means is that if you do physical work, it advances your thinking, because concepts can fail depending on memory. Then I did *FOUR NEW CLEAR WOMEN* (1982). Then I did *THE PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS IN SPACE* (1985), which was Mahatma Gandhi's funeral pyre. Or, if you blew up the earth, where would all the souls go?

JK: I used to work at the Museum of Modern Art years ago, and I always loved Marilyn (*MARILYN MONROE I*, 1962).

JR: What, the painting?

JK: Yes.

JR: I never met Marilyn, but I saw her twice in New York. Once she jumped out of a limousine to get the *Sunday Times*, and she accidentally knocked the pile of *Times* over and jumped back in the car. And then in Times Square with Arthur Miller. She was really beautiful. And then, bang, she died. I made a painting as advertisement. And in 1960, I also did John Kennedy (*PRESIDENT ELECT*), another self-advertisement. I also did another actress, Joan Crawford, because she sent candy grams to a whole bunch of artists saying that she was going to have a Pop



The artist in his studio with I LOVE YOU WITH MY FORD, 1961–62 / Der Künstler in seinem Atelier mit ICH LIEBE DICH MIT MEINEM FORD.

Art show. When we all arrived, she locked the door and decided not to do it. She was very flaky. So that's why I decided to make this thing called UNTITLED (JOAN CRAWFORD SAYS...) (1964). It is also about advertisement.

JK: MARILYN uses text, in the collage, her name, and some of the newer paintings also have text and abstracted words.

JR: I know what you're talking about. You are absolutely right. I did a suite of paintings for the Guggenheim in Berlin. And I used a thing that looks like clothes in a washing machine in tumult, and also cereal boxes. In 1963 I did a painting (NOMAD) with a curved Oxydol box in day glow, and an atomic bomb blast. And the question was, "What is more powerful in a capitalist society, a bomb blast or a soap box label?"

JK: But by having it framed, at the same time, that keeps it from being, what you said before, like a Warhol logo. I remember

seeing a show, years ago, at Leo's, and I believe that it had a real bed frame in it.

JR: No, it was a painted frame. In 1971, I had a terrible automobile crash that put me seventy thousand dollars in debt. The seventies were a terrible time until 1977, then things got better. Also, Godard, the filmmaker, was doing a movie, and in the middle he had a motorcycle crash and broke his pelvis. The critics said the movie was a bummer. Some luck.

CR: One topic that has come up quite often in this conversation is cinema. From the early paintings in Times Square to all the actors that came through. But also, the scale of the works, resembling Cinemascope, the montage of the occurring images, the quotations of certain moments and abstracts of reality, the close-up faces, which is a technique from classic Hollywood cinema. Is this a reference to embrace the viewer and offer different stories, to let us dream our own little dreams?

JR: I always loved the big screen. At the big drive-ins, I always liked just to look at the lower left-hand corner during the movies. When we sometimes screwed up these ten or fifteen

story tall signs for the theaters, the boss just said, "Put 'Cinemascope' in there." And so we had to paint in "Cinemascope."

JK: How much of film is collage? Image with sound laid on top, you can have the graphic with collages, it is so much of our culture, you are on your computer screen and there is one layer of images on top of another layer of images.

JR: Yes, I think it is totally amazing, filmmakers like Stan Brakhage and the early movement who were experimenting now influence Hollywood. But now, you can see their techniques and know they were early pioneers.

CR: Film montage and collage do create a certain time, just like your work that throws the viewer into a new time loop. The viewer is taken into the compartments and gets lost and assumes a different relationship to the imagery than in everyday life. Like Godard, you have created techniques that were unique and new.

JR: Miles Davis was the "Birth of the Cool," which was also an idea in art in the fifties and sixties, very cool things, nothing hot. But all the students were taught to splash paint—that would be hot. Panza is Mr. Super Cool, a whole new mood. How removed can you be from your own work, your own paintings?

JK: I have a feeling, because there is a sense of things being familiar, that whether it is an image advertising meats or a lipstick, viewers really feel in a sense that they're looking at themselves. This functions like a mirror. They feel a sense of themselves. To me, that is very upbeat.

JR: There is such a difference between a painting on a wall and a human being. Roy Lichtenstein said, "Everytime you go to the Met and you are looking at the paintings on the wall and a beautiful girl comes in the room, you look at her instead of the paintings."

JK: Is sexuality within your work?

JR: Well, my feeling is, when you are working and something comes into your life—politics, sex, death, meaning—you shouldn't use the energy to push it out of your work. You just incorporate it and keep on going. What is really important to me is the plasticity of the picture plane, no matter what bothers you at the moment, you put it in there. And for so-called "pure" painting, as Jasper Johns said, "The closer you look, the busier it gets." So much for pure painting.

JK: That is interesting what you say about the energy, things just come through you.

JR: Yes. When I met Marcel Duchamp, I brought him a sunflower, a fly swatter, and a Mona Lisa button, and I asked him, "Did you ever study eastern philosophy?" Well, he was the most con-

versational guy in the world. He just said, "No, but I read *Zen and the Art of Archery*." There were many sides about him no one knows at all. There was an artist, Israel Levitan, a sculptor. Israel married a woman, Idi, who was in a total body brace. She could barely move and he took her to Europe on his back. Marcel used to give her painting lessons. Isn't that wonderful?

JK: And Jim, as far as being in the position that you are in the art world, do you feel that it came to you just because you were pursuing these ideas, just because you were continuing to do your work? And once you entered, how did you feel about that? Sometimes I can think about myself and think, "How am I in this position? Is it just me?" I know you have a very good perception of yourself, you enjoy life and had good experiences.

JR: People ask me why I paint. I don't know why I paint or do things, except that when I don't do something I get cranky. Artists have different needs as they go through their lives, and their careers. In a 1947 issue of *Life Magazine* there was a big article on Picasso, and it said, "Is he really a great painter?" And there he was in shorts, little guy, in a nine-room studio in Paris. He had done these big figurative paintings, and he had a new girlfriend, Françoise Gilot, and it said: "His signature is the second one sought after by the GIs after Charles de Gaulle's." So it goes, if you are lucky enough you live long. Many of my friends are gone, they are just gone. Dan Flavin died. Judd. Andy. Roy. I think of my old friends as libraries of information that keep my sanity. I can't call them up for a recipe anymore. I see Rauschenberg going through his life and Jasper Johns, too. I knew these fellows when they were hungry, starving artists. Their personalities have changed 360 degrees, they once were very shy, quiet fellows. Another thing—Jean-Michel Basquiat, I knew him fairly well. He called me and complained about how the critics said he was bad, and then he killed himself. When I went to his retrospective at the Whitney I thought, if he had seen his own retrospective, he would have said, "I'm not that bad, I'm not bad at all, I can keep going." My point is that I don't think that artists really see their own work, until it is shown to them later. It is all in their head, and they are so busy with it that they don't really know what they did in perspective.

JK: Let's just jump back to Picasso. I was talking with a friend earlier this week, and we were discussing The Doors, Jim Morrison, Hendrix, Janis Joplin. And we just realized that Picasso outlived them all.

JR: I used to drink with Franz Kline and de Kooning. Rothko was always steamed (*JR imitates steaming breath*). De Kooning was a big drinker. His work schedule amounted to painting seven

days a week, for months and months, and then getting drunk, really drunk. That was his vacation. When Bill was sober, he was the most gentle soul.

JK: Art is "getting something sold," at least for myself. Being a young artist today, there is so much opportunity for young artists, things get very rapid.

JR: Art is not necessarily getting something sold, but it happens. There is a dilemma. When I started out, I had an apartment on the Upper East Side for thirty-one dollars a month, and a studio for forty-five dollars a month. With my salary of about a hundred and twenty dollars a week, I could actually save money. Now, for young artists, who want to really make some money quick, they must have a show as quickly as possible, because the costs are enormous. I would tell a young artist, "Gather some steam before you have a show and do something no one else has seen." It is extremely hard for young artists now. They think they have to turn their art into money.

JK: So there is that opportunity, but the opportunity does not give them the time.

JR: Yes. Time. I was lucky. There was an art market around.

JK: I don't think there is that kind of response anymore. Your work from the sixties, your Pop-type work, I don't think anybody produces work with such enthusiasm anymore.

JR: I think it is peculiar. Morton and Rosie Newman bought a couple of my paintings years ago. At one of the Pop Art shows at the Whitney, Rosie Newman pulled out a big bundle of ones (dollars) and gave it to me and I go, "Rosie, I am fine, I am doing great." And she said, "No, no. I want you to have a nice dinner." I got this cabbage of bills, about thirty-five dollars. So I go to dinner with a bunch of artists and I announce, "I am buying dinner." Well, about three hundred Ginseng cocktails and one plate of raw meat later, that was it. Wherever you live in the world, if you address the economy, the government will get interested. Being an artist in some places can be dangerous.

JK: I am looking forward to doing a lot of new work. I just came through a terrible divorce. So some of these things can come into your life and mess it up. But I have really enjoyed doing work, and I am looking forward to making it. The experience of looking at something like your paintings—Jim, I feel good. I really respond to things emotionally. How they make me feel.

JR: When I started out, in 1960, I saw this Posada wood cut from 1911, a skeleton with a smile, called SELF PORTRAIT, 1960, that made me laugh, and say, "Oh my god." And then I saw another picture in *Life* of a little girl. That was a 1940 issue of *Life Magazine*. And the ad read, "What will this little girl do in 1967?" And I said, well, it is 1967.

JK: Do you think of Picasso as the inventor of collage, or is it too simple to say that he invented collage?

JR: Well, you can certainly say he did. I don't know when that started.

JK: When you look at it, how it started in the beginning of the twentieth century, and now at the end of the twentieth century, it is still there.

CR: One thing that interested me when I looked at both of your works side by side, is that you, James, always use some kind of montage or collage. You always use fragments, they are always cut out or ripped out, whereas you, Jeff, always use the whole thing, always a unified object, that you just alter in scale, color, or material. You always appropriate the whole object. I cannot put these models together. How do they relate to each other?

JK: Jim, do you ever make sculpture?

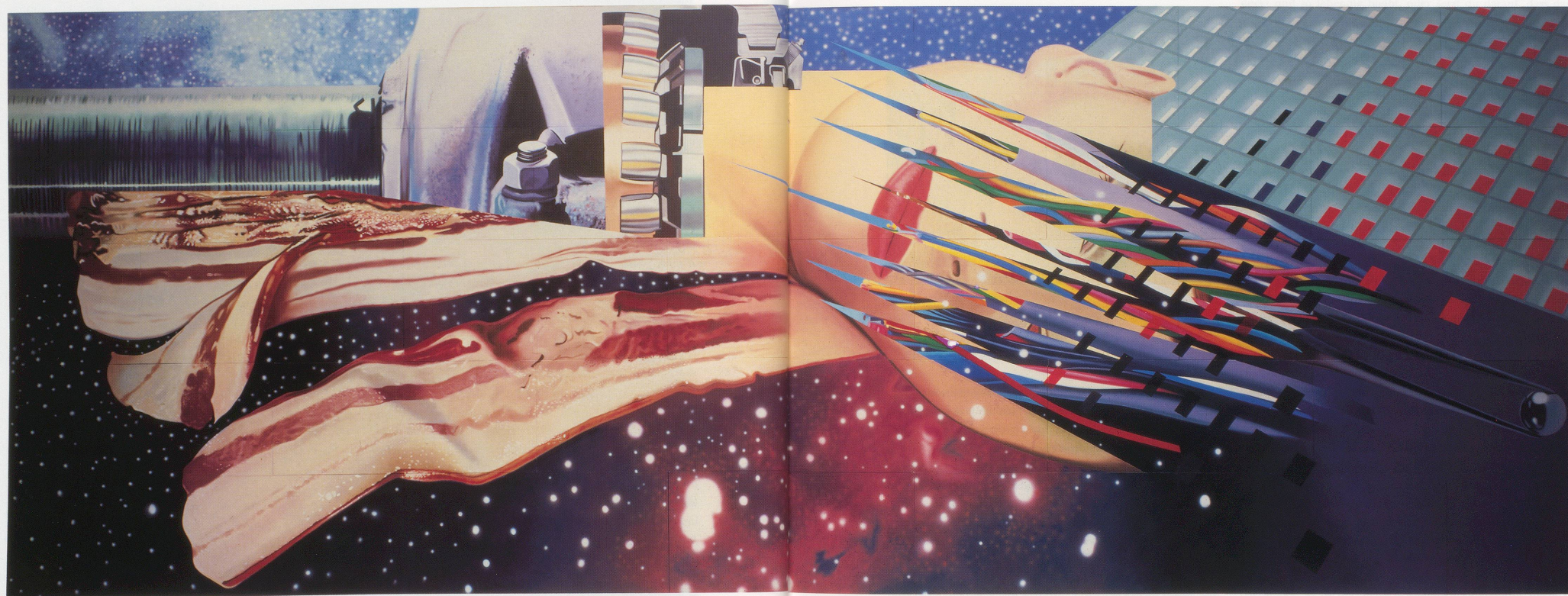
JR: I once made a chrome-plated barbwire tumbleweed, and a small solid-gold Kalix Crater garbage can.

JK: I always thought that I collaged elements. Like in my *Banal-ity* works back in 1988, I stacked a photograph of a little pig and put photographs of a dog and bird on top of that. So from that time on, I stopped working too specifically.

CR: But in the end you try to make the collage disappear to a certain extent. ST. JOHN THE BAPTIST with a penguin and a pig is in and of itself quite bizarre, but you don't see the edges anymore. Maybe it has something to do with sculpture, rather than painting, is it specific to the medium?

JK: It may be. When I was working on my *Celebration* paintings, I was trying to deal with abstraction in three different ways. One was visual abstraction, and one of scale, and one of doing collages. So these paintings were specifically collage-oriented, one image on top of the other images.

JR: All the time I have been in New York, all the young artists say, "Hey man, where do you get your imagery from?" So there is a subliminal image in the work that you recognize. When I did billboard painting, when I was painting a movie star, we always painted the hair first on top. A certain swirl in the hair or the middle of an Angel's Food cake. Right in the texture. It would be a big abstract painting. How could it look like a piece of cake? When I painted those themes that attracted me that is what I got out of them. I still feel that way. Being so close, one could not quite figure out what it was. You talked of collage. I want to ask, "What is the subliminal image? What is an abstraction anyway?"



JAMES ROSENQUIST, STAR THIEF, 1980, oil on canvas, 205 x 552" / STERN DIEB, Öl auf Leinwand, 5,2 x 14 m.

Rote Kleckser bringt man nie mehr weg

JEFF KOONS & JAMES ROSENQUIST

James Rosenquist: Was machst du denn jetzt gerade?

Jeff Koons: Ich hatte dieses Projekt, *Celebration*, das sich über viele Jahre hinzog wegen stetig steigender Kosten und schliesslich ging gar nichts mehr. Ich musste mich da reinhängen, bei all den Kunsthändlern, die es unterstützten, das war also eine endlose und problematische Sache, aber jetzt hab ich mich ein bisschen freischaufeln können und mache neue Sachen. Ich mache eine Ausstellung für Prada in Mailand mit neuen Arbeiten, Bildern. Wahrscheinlich läuft das am Ende auf neue Glas-Wand-Bilder hinaus, und ich arbeite auch wieder mit Ileana.

JR: Ach, tatsächlich. Und siehst du auch Michael?

JK: Nein, er bleibt jetzt zuhause.

JR: Weisst du, wie alt er ist?

JK: Vielleicht ist er hundert, er hatte eben Geburtstag, es könnte sein, dass es der hundertste war.

JR: Ich liebe ihn, er war so lustig mit vierundsechzig.

JK: Ich weiss noch, als ich meine Ausstellung «Made in

Heaven» machte, das ist noch nicht allzu lange her, vor neun Jahren, da war er flott auf den Beinen und zwickte junge Frauen in den Hintern.

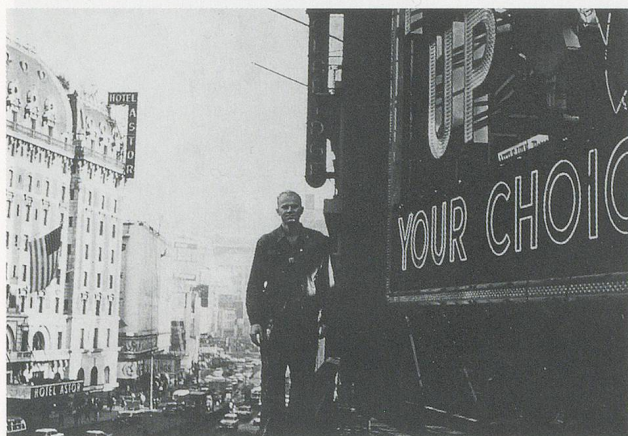
JR: Da muss er einundneunzig gewesen sein.

Christian Rattemeyer: James, vielleicht könntest du etwas zu deinen Bildern zum Durchgehen sagen, zu ihrem räumlichen Moment, ihrer Beziehung zum Betrachter. Man taucht ja förmlich in sie ein.

JR: 1958 malte ich Glasbilder für einen Theatereingang am Times Square. Die Gegenstände mussten auf Plexiglas aufgetragen und anschliessend mit Baumwollpuder abgetupft werden, damit sie wie gedruckt aussahen, wenn das fluoreszierende Licht durch das Plexiglas schien. Das kann sehr gut aussehen, wenn man sich die Mühe macht, aber es ist ein verdammt öder und langwieriger Prozess. Ich hatte also schon von der Reorganisation der Materie gehört. Ich zeigte das dann während der 68er-Revolution bei Ileana Sonnabend in Paris. Eine seltsame und spannende Sache. Jedenfalls malte ich Bilder auf transparente Nylon-Polyesterfolie, die ich dann in Streifen schnitt. Abgebildet war eine riesige Fleischsäge, die

Das Gespräch mit den Künstlern führte Christian Rattemeyer am 2. Februar 2000 im Parkettbüro New York.

James Rosenquist in the fifties at work on Broadway / in den 50er Jahren bei der Arbeit am Broadway in New York.



ein gepanzertes Fahrzeug wie ein Stück Fleisch zerschnitt, und da war auch ein Hut. Alles zerflatterte in Streifen und kehrte wieder in den ursprünglichen Zustand zurück. Die Idee war einfach durch Materie, durch Bilder hindurchzugehen. Später, 1966, zeigte ich es im Palazzo Grassi in Venedig; es waren alles erkennbare Dinge, zum Beispiel ein Stück Butter auf einem grossen Messer, ein riesiges Mikrophon, aber man konnte auch durch ein Stück aufgeschnittene Mortadella gehen.

JK: Haben diese begehbaren Hängebilder eine andere Sinnlichkeit als deine zweidimensionalen Bilder, oder kommt das mehr oder weniger auf dasselbe raus?

JR: Nun ja, wenn man auf einer zweidimensionalen Oberfläche eine Menge machen kann, dann kommt das auch dauerhaft rüber. Es bleibt lebendig. Ich stelle fest, dass es in meinen Bildern Dinge gibt, die ich völlig vergessen habe. Dann sehe ich das nach fünfzehn oder zwanzig Jahren wieder und frage mich: «Wie kommt denn das da rein?» Nun, es war eben ein kleines Extra, das sich reingemogelt hatte. Manche Meisterwerke sind äusserst merkwürdig. Zum Beispiel dieser Rubens im Louvre, der die Ankunft der Königin in Marseille zeigt. Im

Wasser tummeln sich mythologische Nacktedeis, man schaut sie sich an, sieht plötzlich, dass eine dieser Gestalten dabei ist, sich in eine Schlange zu verwandeln, und staunt: «Allmächtiger, wenn der nicht unter Strom stand!»

JK: Glaubst du, dass die Malerei immer wieder neue Dinge entdeckt und so lebendig bleibt, oder setzt du darauf, dass das Publikum sie am Leben erhält?»

JR: Ich halte die Malerei noch immer für enorm wichtig. Ich kenne Maler, die allein mit Öl und Leinwand die erstaunlichsten Dinge machen. Auch das Publikum projiziert seine Ideen auf die Bilder. Es fährt richtig darauf ab. Ich bin immer wieder überrascht, wem was gefällt. Einige der besten Zeichnungen entstanden mit verkohltem Holz auf Pergament, einige der besten Bilder aus einem Öl-Mineralien-Gemisch, das mit Schweinsborsten auf ein Stück Tuch geschmiert wurde. Einfacher geht es nicht.

JK: Mir gefiel immer, dass ich mir vor deinen Bildern wie ein Wild im Scheinwerferlicht vorkam: Das Bild zieht mich in den Abstraktionsprozess hinein. Ich folge der Abstraktion. Gerät man dann in einen Bereich, wo nur noch dieses helle Licht ist, versetzt einen das mitten in diese abstrakte Realität, in der das eigene Leben, das eigene Sein, sich mit den betrachteten Motiven verquickt oder mit dem «Verrückten» dieser Motive, was besonders heftig wirkt.

JR: Die Collagetechnik ist offenbar nach wie vor sehr effektiv. Die Idee scheint mir immer noch jung. Man kann alles Mögliche nehmen und kombinieren, und der Schock bewirkt eine neue Idee oder Einsicht, wieder andere Teile bleiben bloss Andeutung.

JK: Deine Arbeiten haben etwas Menschenfreundliches; sie wollen den Betrachter nicht verstören, sondern sind ihm freundlich gesinnt, bieten sich einfach dar.

JR: Jeder hat wieder einen anderen Hintergrund, eine andere Motivation und ein anderes Denken. Einer Gruppe von Künstlern wird ein Etikett verpasst, und dann geht doch jeder in eine andere Richtung. Ich wurde mit dem Talent zum Zeichnen geboren. Aber das macht einen noch nicht zum Künstler. Ich denke, es ist die Neugier, die man entwickelt oder die einem aufgezwungen wird. Als Kind hab ich mich ins Minneapolis Art Institute geschlichen und bin dann schreiend nach Hause gerannt: «Mama, Mama, die haben noch unbeerdigte Leichen da drin.» Ich hatte noch nie was von ägyptischen Mumien gehört. Während des Zweiten Weltkriegs sah ich in einem Museum in Ohio einen Schrumpfkopf, eine lebende weisse Blume und ein Ölbild, diese drei Dinge zusammen. Was zum Teufel sollte das bedeuten? Es machte mich halb verrückt.



JAMES ROSENQUIST, SLICED BOLOGNA, 1968, oil on plastic, $102\frac{3}{8} \times 105\frac{1}{2}$ / AUFSCHNITT, mit Öl bemalte und geschnittene Plastikfolie, 260 x 268 cm.
(PHOTO: ILEANA SONNABEND GALLERY, NEW YORK)

Ich war ein ganz normaler Junge, lebte in Minneapolis, hatte einen frisierten Wagen und ein Motorrad. Dann bekam ich ein Stipendium von der *Art Student's League*. Ich kam also nach New York mit dreihundert Dollar in der Tasche. Ich mietete ein Zimmer in der 57. Strasse, in der Nähe des Columbus Circle, für acht Dollar die Woche. Zwischen diesem Zimmer und der *Art Student's League* pendelte ich hin und her. Gelegentlich wurde ich von George Grosz zu einer Party eingeladen. Er schenkte mir eine Zigarre; er war sehr elegant, während ich nur in Jeans und Sweatshirt rumlief. Ich verlor das Interesse an dem ganzen materialistischen Kram und lernte die Vertreter der Beat-Generation kennen: Jack Kerouac, Richard Bellamy (der dann die Green Gallery eröffnet), Allen Ginsberg, solche Leute. Die waren etwas nostalgisch, genossen aber eine existenzielle Freiheit. Sie lasen weggeworfene Zigarettenstummel vom Boden auf und rauchten sie weiter. Ich verlor jeden Kontakt zu meiner kleinbürgerlichen Herkunft und mit meinem Leben ging es mal bergauf, mal bergab. Dann erhielt ich einen Job als Barkeeper und Chauffeur bei den Stearns. Ich lebte in einem herrschaftlichen Haus, mixte Drinks und fuhr die Leute zu Blumenausstellungen. Ich mochte sie sehr.

JK: Wenn du von den Erinnerungen, die in deinen Bildern stecken, sprichst, denkst du, dass diese Bilder im Strom der Zeit schwimmen? Kannst du bestimmte Bildaspekte mit einem bestimmten Zeitgefühl in Verbindung bringen?

JR: Die Zeit holt einen immer ein. Auch Andy Warhol hat mit Markennamen und Coca-Cola-Flaschen gearbeitet. Ich wollte nach den Billboards am Times Square etwas ganz Neues machen. Und stellte mir vor, diese neuen Bilder würden dann zusammen mit abstrakten Künstlern ausgestellt. Werbung war eben ein notwendiges Übel. Einmal stand ich am Times Square beim Astor-Victoria-Theater, da kam dieser Typ zu mir rüber und fragte: «Was machst du da?» Ich sagte: «Mensch, das ist Werbequacksalberei. Eigentlich bin ich Künstler, nur hab ich leider kein Geld. Ich mach kleine Skizzen, aber eines Tages werde ich mir genügend Farbe leisten können, um grössere Sachen zu malen.» Er ging hin und schrieb einen Artikel mit dem Titel «Billboard Michelangelo Drips Paint on Tourists Far Below» (Reklame-Michelangelo lässt Farbe auf Touristen tropfen). Dann verunglückten zwei Kumpel von mir tödlich. Ich malte gerade eine Filmreklame für *On the Beach* (*Am Strand*) mit Gregory Peck, gigantische siebeneinhalb Meter breite Buchstaben in Morgenrot, da traf es mich wie ein Schlag: «Was tu ich eigentlich hier? Das ist kein Strandvergnügen. Es ist viel zu gefährlich, eben erst sind zwei Burschen dabei umgekommen.» Als ich bei Jake Star, dem Besitzer, vorsprach und mehr

Lohn verlangte, meinte der: «Was ist los? Eines Tages kannst du heiraten, vielleicht sogar ein Haus bauen. Was willst du mehr? Du bist gut aufgehoben hier.» Aber ich hatte genug und ging. Ich war in der Gewerkschaft. Mein Agent hiess Dante Morandi. Auf meiner ersten Gewerkschaftsversammlung riefen ein paar Kollegen, alte Kommunisten: «He, Jimmy, komm, nimm ein Bier mit uns.» Ich trank also ein Bier, aber auf dem Weg zur Toilette meinte der Gewerkschaftsboss, ein Scharfmacher: «James, schau, die da drüben sind alles Rote. Wer sich mit Rot bekleckert, bringt es nie mehr weg.»

Dann bekam ich dieses Studio unten am Coenties Slip und begann zu überlegen, wie ich etwas Neues machen könnte. Ich nahm Fragmente realistischer Gegenstände. Und weil ich Gegenstände sehr gut malen konnte, grosse Fragmente und verschiedene Dinge in unterschiedlichem Massstab, dachte ich, vielleicht könnte ich ein geheimnisvolles Bild malen, indem ich Fragmente in unterschiedlicher Grösse male und damit das Tempo des Erkennens vorgebe. Das nächste wäre vielleicht am schwierigsten zu entziffern.

JK: Was die Frage «Werbung – ein notwendiges Übel?» angeht, komme ich immer wieder auf den Betrachter zurück. Vielleicht weil die Betrachter in deinen Bildern sich selbst wieder zu erkennen glauben, ihr eigentliches Wesen, das sich gegen die Intensität der Werbeflut zu behaupten vermag. Ich spüre jedesmal dieses Menschenfreundliche, eine Unterstützung von der Art: «Ja, diese Abstraktion bin ich, ich bin dieser Pinselstrich.»

CR: Vielleicht hat es auch mit Zeit zu tun. Mit der Art, wie etwas ausgeführt ist, wie die Zeit gedehnt und räumlich situiert ist, wie sie uns umgibt und uns Teil von ihr werden lässt.

JR: Das sind schwierige Fragen. Was immer das Bild bewirkt, allein dass es dies tut, bedeutet, dass es gelungen ist. Ich hab ein Bild mit dem Titel F-111 (1965) gemacht, in dem es eigentlich um den peripheren Blickwinkel und die schrecklichen Zeitläufte ging. Es wurde als Antikriegsbild rezipiert und kritisiert, doch es steckte sehr viel mehr in ihm. Danach machte ich *STAR THIEF* (Stardieb/Sterndieb, 1980) und alle sagten: «Aha, das ist über den Weltraum.» Aber es ging nicht um den Weltraum, sondern um das Arbeiten und den Lockruf der Sterne. Das kann unter Umständen der Weltraum sein. Wenn jemand von der Erde aus einen leuchtenden Stern sieht und sagt, «Da will ich hin», werden Senat und Kongress Raketen bauen lassen, die das ermöglichen. Man dringt so weit in den Raum vor, bis man einen anderen noch fernerer Stern entdeckt, der von der Erde aus nicht zu sehen war, und so fort, von einem Stern zum nächsten. Das heisst in Wirklichkeit, dass wir durch physische Arbeit zu neuen Erkenntnissen gelangen, während ein

gedankliches Konzept, das vom Gedächtnis abhängt, fehlschlagen kann. Danach entstanden *FOUR NEW CLEAR WOMEN* (1982) und *THE PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS IN SPACE* (1985), eigentlich Mahatma Gandhis Bestattungsfeier. Denn wohin würden all die Seelen gehen, wenn man die Erde in die Luft jagt?

JK: Ich hab vor Jahren im Museum of Modern Art gearbeitet und hatte eine besondere Vorliebe für Marilyn.

JR: Das Bild?

JK: Ja. (*Gemeint ist MARILYN MONROE I, 1962.*)

JR: Ich hab Marilyn nie kennen gelernt, aber ich hab sie zweimal in New York gesehen. Das eine Mal hüpfte sie aus einer Limousine, um die *Sunday Times* zu kaufen. Aus Versehen stiess sie den ganzen Zeitungsstapel um und verschwand wieder im Wagen. Und einmal am Times Square mit Arthur Miller. Sie sah wirklich umwerfend aus. Und dann, peng, war sie tot. Ich hab das Bild als Werbung für sie gemacht. 1960 malte ich auch ein Porträt von John Kennedy (*PRESIDENT ELECT*), ebenfalls eine Eigenwerbung. Die Schauspielerin Joan Crawford hab ich gemalt, weil sie an mehrere Künstler Bonbon-Telegramme verschickt hatte, in denen sie eine Pop-Art-Ausstellung ankündigte. Als wir alle zur Eröffnung kamen, hat sie einfach dicht gemacht und die Sache abgeblasen. Nichts als heisse Luft, typisch für sie. Das hat mich darauf gebracht, die Sache mit dem Titel *UNTITLED (JOAN CRAWFORD SAYS...)* (1964) zu machen. Auch da geht es um Werbung.

JK: In *MARILYN* gibt es eine Art Buchstabencollage ihres Namens, und auch einige der neueren Bilder enthalten Text und Wörter in abstrakter Form.

JR: Ich weiss, was du meinst. Du hast Recht. Ich hab für das Guggenheim in Berlin eine Reihe von Bildern gemacht. Dabei verwendete ich etwas, was wie Wäsche im Schleudergang aussieht, sowie Müsli-Packungen. 1963 machte ich ein Bild (*NOMAD*) mit einer ovalen Oxydol-Packung in der Mittagshitze und einer Atomexplosion. Die Frage war: «Was hat in der kapitalistischen Gesellschaft mehr Gewicht, die Bombenexplosion oder die Waschpulvermarke?»

JK: Aber dadurch, dass es gerahmt war, wurde es nicht zu einem Markenzeichen wie bei Warhol, den du vorhin erwähnt hast. Ich erinnere mich an eine Ausstellung bei Leo Castelli, es ist Jahre her, und ich glaube, da war ein richtiges Bettgestell dabei.

JR: Nein, es war gemalt. 1971 hatte ich einen schrecklichen Autounfall, der mir einen Schuldenberg von siebzigtausend Dollar bescherte. Die 70er Jahre waren einfach fürchterlich, erst ab 1977 wurde es allmählich besser. Godard drehte damals auch gerade einen Film, als er einen Motorradunfall hatte und

sich einen Beckenbruch zuzog. Die Kritiker verrissen den Film. Pech gehabt.

CR: Wir kommen immer wieder aufs Kino zu sprechen. Angefangen von den Bildern am Times Square bis zu den Schauspielern, die den Durchbruch schafften. Aber auch die an Cinemascope erinnernde Dimension deiner Werke erinnert an den Film, oder die Montage von Bildern, das Zitieren bestimmter Momente und das Abstrahieren von der Realität; auch die Nahaufnahmen von Gesichtern sind eine klassische Hollywood-Technik. Hast du dabei das Publikum im Visier? Sollen ihm verschiedene Geschichten angeboten werden, so dass alle ihren je eigenen Traum träumen können?

JR: Die Breitleinwand hat mich schon immer fasziniert. In den grossen Autokinos hab ich mich jeweils ganz auf die linke untere Ecke des Films konzentriert. Wenn wir manchmal bei einer dieser zehn oder fünfzehn Stockwerke hohen Kinoreklamen patzten und noch Platz übrig war, sagte der Boss nur: «Setzt noch «Cinemascope» rein.» Und wir mussten den Schriftzug auf die leere Fläche malen.

JK: Wie viel von einem Film ist Collage? Die Bilder mit dem Ton darüber, dann die Collagen bei der graphischen Gestaltung, der Schnitt. Jedenfalls ist Collage ein fester Bestandteil unserer Kultur, auch auf dem Computerbildschirm liegen die Bilder schichtweise übereinander.

JR: Ja, das ist wirklich ein Phänomen. Filmemacher wie Stan Brakhage und andere experimentierten damit und beeinflussten nun Hollywood. Erst heute hat man den Blick für ihre Techniken und erkennt, dass sie echte Pioniere waren.

CR: Schnitt und Collage erzeugen eine bestimmte Zeit, genau wie deine Arbeiten den Betrachter in eine neue Zeitschleife katapultieren. Das Publikum wird in die einzelnen Fragmente hineingezogen, verliert sich darin und entwickelt ein ganz anderes Verhältnis zu den Motiven als im täglichen Leben. Wie Godard hast du Techniken entwickelt, die neu und einzigartig waren.

JR: Miles Davis' «Birth of the Cool» leitete eine eigentliche Tendenz des Coolen ein. Diese Idee bestimmte auch die Kunst der 50er und 60er Jahre: Coole Sachen waren gefragt. Aber den Studenten wurde noch das Gegenteil beigebracht: Farbe auf die Leinwand zu schütten – das sei echt heiss. Panza ist Mr. Super Cool, ein total neues Lebensgefühl. Wie viel Distanz zur eigenen Arbeit, den eigenen Bildern ist überhaupt möglich?

JK: Ich glaube, weil dem Betrachter deiner Bilder alles so bekannt vorkommt, egal ob es sich um ein Fleisch-Reklame-Bild oder einen Lippenstift handelt, hat das Publikum gewissermassen das Gefühl, sich selbst zu sehen. Es funktio-

niert wie ein Spiegel. Sie spüren sich selbst. Für mich ist das ein echter Aufsteller.

JR: Ein Bild an der Wand und ein menschliches Wesen sind zwei ganz verschiedene Dinge. Roy Lichtenstein sagte einmal: «Jedes Mal, wenn man ins Metropolitan geht, die Bilder an der Wand anschaut und eine schöne junge Frau betritt den Raum, betrachtet man sie anstelle der Bilder.»

JK: Spielt die Sexualität eine Rolle in deinen Arbeiten?

JR: Na ja, ich hab das Gefühl, wenn man arbeitet und im Leben passiert etwas – das kann politisch, sexuell, ein Todesfall oder irgendeine Sinnfrage sein –, sollte man seine Energie nicht darauf verschwenden, es aus der Arbeit herauszuhalten. Man integriert es einfach und macht weiter. Das einzig wirklich Wichtige ist die Plastizität der Bildfläche; egal, was einen gerade beschäftigt, man packt es da rein. Und was die so genannte «reine» Malerei betrifft, halte ich es mit Jasper Johns: «Je genauer man hinsieht, desto mehr wuselt es.» So viel zur «reinen» Malerei.

JK: Interessant, was du über Energie sagst, die Dinge kämen einfach so.

JR: Ja. Als ich Marcel Duchamp traf, brachte ich ihm eine Sonnenblume, eine Fliegenklatsche und einen Mona-Lisa-Button und fragte ihn: «Haben Sie sich mit östlicher Philosophie beschäftigt?» Er war ein richtig gesprächiger Typ und antwortete: «Nein, ich habe nur *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* gelesen.» Er hatte Seiten, die keiner kannte. Es gab einen Bildhauer, Israel Levitan, der eine Frau namens Idi heiratete. Sie steckte in einem Ganzkörperkorsett und konnte sich kaum bewegen, und als er mit ihr nach Europa ging, trug er sie buchstäblich mit sich herum. Marcel Duchamp hat ihr Malunterricht gegeben. Ist das nicht wunderbar?

JK: Jim, was deine Position in der Kunstwelt angeht: Hast du sie erreicht, weil du deine Ideen verfolgt hast, weil du einfach deine Kunst gemacht hast? Und was war das für ein Gefühl, als du es geschafft hattest? Manchmal komme ich selbst ins Nachdenken und frage mich: «Wie komme ich zu dieser Position? Hab ich das mir zu verdanken?» Ich weiss, du bist mit dir selbst im Reinen, du geniesst das Leben und hast viele positive Erfahrungen gemacht.

JR: Die Leute fragen mich oft, warum ich male. Ich weiss nicht, warum ich male oder bestimmte Dinge tue, ich weiss nur, dass ich unausstehlich werde, wenn ich es nicht tue. Die Bedürfnisse eines Künstlers verändern sich im Lauf seines Lebens und seiner Karriere. 1947 erschien in einer Ausgabe von *Life* ein grosser Artikel über Picasso. Da stand zu lesen: «Ist er wirklich ein grosser Maler?» Und da war er in seinen Shorts, ein kleiner

Mann in einem Neun-Zimmer-Atelier in Paris. Er hatte gerade diese grossen figürlichen Bilder gemalt und hatte eine neue Geliebte, Françoise Gilot. Ferner hiess es, sein Autogramm komme für die GIs gleich nach dem von Charles de Gaulle. So läuft das, wenn man Glück hat, lebt man lange. So viele meiner Freunde haben sich verabschiedet, einfach so. Dan Flavin ist gestorben. Und Judd. Andy. Roy. Meine alten Freunde sind für mich eine Art Bibliothek voller Informationen, die verhindern, dass ich den Verstand verliere. Ich kann sie nicht mehr anrufen und nach einem Rezept fragen. Ich sehe Rauschenbergs und Jasper Johns' Leben vor mir. Ich kannte diese Typen, als sie noch am Hungertuch nagten. Sie haben sich total verändert, anfangs waren das ziemlich verhuschte, ruhige Typen. Und Jean-Michel Basquiat, auch ihn kannte ich ziemlich gut, er rief mich an und beklagte sich über die Kritiker, die ihn fertig machten. Dann brachte er sich um. Als ich seine Retrospektive im Whitney sah, dachte ich, wenn er das hätte sehen können, würde er sagen: «So schlecht bin ich gar nicht, nein, überhaupt nicht, ich mach weiter.» Ich will damit sagen, dass Künstler ihr Werk erst richtig beurteilen können, wenn es ihnen später präsentiert wird. Es füllt sie so aus, sie sind so besessen davon, dass sie seinen Stellenwert nicht wirklich erkennen können.

JK: Um noch einmal auf Picasso zurückzukommen. Anfang dieser Woche redete ich mit einem Freund und wir trauerten den Doors, Jim Morrison, Jimi Hendrix und Janis Joplin nach, dabei fiel uns auf, dass Picasso sie alle überlebt hat.

JR: Ich habe häufig mit Franz Kline und de Kooning gebechert. Rothko war die reinste Dampflok, er musste immer Dampf ablassen (*JR produziert ein zischendes Geräusch*). De Kooning war ein echter Quartalssäuer. Er arbeitete regelmässig wie ein Uhrwerk, konnte Monate lang sieben Tage die Woche malen. Dann aber gabs ein gigantisches Besäufnis. Das war seine Art sich zu erholen. Wenn Bill nüchtern war, war er die Sanftmut in Person.

JK: Für mich bedeutet Kunst «etwas zu verkaufen». Junge Künstler haben heutzutage so viele Möglichkeiten. Die Entwicklung ist rasant.

JR: Kunst muss nicht heissen etwas zu verkaufen, aber es kommt vor. Das ist ein echtes Dilemma. Als ich anfang, hatte ich eine Wohnung auf der Upper East Side für einunddreissig Dollar und ein Atelier für fünfundvierzig Dollar im Monat. Mein Gehalt betrug ungefähr hundertzwanzig Dollar die Woche. Ich konnte also sogar noch etwas auf die hohe Kante legen. Die jungen Künstler von heute wollen rasch zu Geld kommen und müssen so schnell wie möglich eine Ausstellung

haben. Wegen der enormen Kosten. Ich würde einem jungen Künstler raten: «Schau, dass du erst mal richtig in Fahrt kommst, und dann mach was, was noch keiner gesehen hat.» Ich finde, die Jungen haben es schwer heutzutage. Sie meinen, sie müssten mit ihrer Kunst Geld verdienen.

JK: Sie haben also die Möglichkeit, aber die lässt ihnen keine Zeit.

JR: Ja, Zeit. Ich hatte Glück. Damals gab es hier einen Markt für Kunst.

JK: Ich glaube, dieses Echo gibt es heute nicht mehr. Nimm deine Arbeiten aus den 60er Jahren, deine Pop-Art-Bilder: Ich glaube nicht, dass heute noch jemand mit so viel Enthusiasmus dahinter geht.

JR: Es ist schon seltsam. Morton und Rosie Newman kauften mir vor Jahren ein paar Bilder ab. An einer Pop-Art-Ausstellung neulich im Whitney Museum zog Rosie Newmann ein dickes Bündel Eindollarnoten aus der Tasche und reichte es mir. Ich sagte: «Rosie, ich floriere, mir gehts bestens.» Aber sie sagte: «Nein, nein. Ich möchte, dass du mal anständig essen gehst.» Ich hatte also diesen Kohlkopf aus grünen Eindollarscheinen, ungefähr fünfunddreissig, und ging mit einigen Künstlern zum Essen und verkündete: «Heute auf meine Kosten, Jungs.» Ungefähr dreihundert Ginseng-Cocktails und anschliessend eine Portion rohes Fleisch, das wars. Egal, wo man lebt, sobald man wirtschaftliche Fragen anspricht, beginnt sich der Staat für einen zu interessieren. An manchen Orten kann es für einen Künstler richtig ungemütlich werden.

JK: Ich freue mich darauf, viele neue Sachen zu machen. Ich habe eben eine fürchterliche Scheidung durchgestanden. So was kann passieren und bringt das Leben durcheinander. Aber das Arbeiten habe ich immer genossen und freue mich auch wieder darauf. Allein schon das Gefühl, wenn ich so was wie deine Bilder anschau, Jim, lässt mich aufleben. Ich reagiere ganz emotional auf die Dinge, je nachdem, was sie bei mir auslösen.

JR: Als ich 1960 anfang, sah ich diesen Holzschnitt von Posada aus dem Jahr 1911: ein grinsendes Skelett mit dem Titel SELBSTPORTRÄT, 1960. O mein Gott, ich musste wirklich lachen. Später sah ich in *Life* ein anderes Bild von einem winzigen Mädchen. Es war ein Heft von 1940 und der Werbetext lautete: «Was wird dieses kleine Mädchen 1967 machen?» «Na», dachte ich, «jetzt haben wir 1967.»

JK: Könnte man sagen, Picasso sei der Erfinder der Collage, oder ist das eine grobe Vereinfachung?

JR: Na ja, sagen kann man das schon, obs stimmt, ist eine andere Frage. Ich weiss nicht, wann das begann.

JK: Wenn man sich vorstellt, wie das anfang zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, und jetzt, am Ende des Jahrhunderts, ist es immer noch aktuell.

CR: Wenn ich eure Arbeiten vergleiche, fällt mir auf, dass du, James, immer auf Collage oder Montage zurückgreifst. Du nimmst Fragmente, die immer herausgeschnitten oder -gerissen sind, während du, Jeff, immer das ganze Ding verwendest. Es handelt sich immer um ein einziges Objekt, dessen Grösse, Farbe oder Material du variiert. Aber du lässt es ganz. Ich finde keinen gemeinsamen Nenner der beiden Methoden. Was verbindet sie?

JK: Jim, machst du manchmal Skulpturen?

JR: Ich habe mal eine Wüstenpflanze aus verchromtem Stacheldraht gemacht und einen kleinen Abfalleimer aus massivem Gold.

JK: Ich bin der Meinung, dass ich immer verschiedene Elemente collagiert habe. Zuletzt in meinen *Banality*-Arbeiten von 1988. Ich habe das Photo von einem Schweinchen, einem Hund und einem Vogel übereinander gelegt. Danach habe ich kaum mehr derartige Arbeiten gemacht.

CR: Aber du versuchst, die Collage bis zu einem bestimmten Grad verschwinden zu lassen. JOHANNES DER TÄUFER mit dem Pinguin und dem Schwein ist zwar äusserst bizarr, aber man sieht keine Nahtstellen mehr. Vielleicht hat das mehr mit Skulptur zu tun als mit Malerei... Ist es vielleicht charakteristisch für dieses Medium?

JK: Vielleicht. Als ich an meinen *Celebration*-Bildern arbeitete, versuchte ich auf drei verschiedene Arten mit Abstraktion umzugehen. Da war einmal die visuelle Abstraktion, dann die Vergrösserung und schliesslich die Collage. Die Bilder waren speziell als Collage angelegt, immer ein Bild über dem anderen.

JR: Seit ich in New York bin, fragen mich die jungen Künstler immer: «Sag mal, woher nimmst du eigentlich deine Motive?» Das Werk enthält wohl unterschwellig eine Bildsprache, die man wieder erkennt. Wenn wir früher einen Filmstar auf eine Reklamewand malten, fingen wir immer oben mit dem Haar an; mit einem bestimmten Wirbel im Haar oder auch mit dem «Scheitel» eines Kuchens. Immer mitten rein in die Materie. Es war im Grunde ein grosses abstraktes Bild. Wie hätte das noch wie ein Stück Kuchen aussehen sollen? Später, als ich Themen malte, die mich interessierten, rang ich ihnen genau dies ab. Das fasziniert mich immer noch: So nah dran zu sein, dass man nicht mehr erkennen kann, was es eigentlich ist. Du hast von Collage gesprochen. Ich frage dich: «Was ist denn das dahinter liegende Bild? Was ist überhaupt Abstraktion?»

(Übersetzung: Goridis/Parker)