

20 years of Parkett : (im)material?. Part III / Teil III

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(2004)**

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

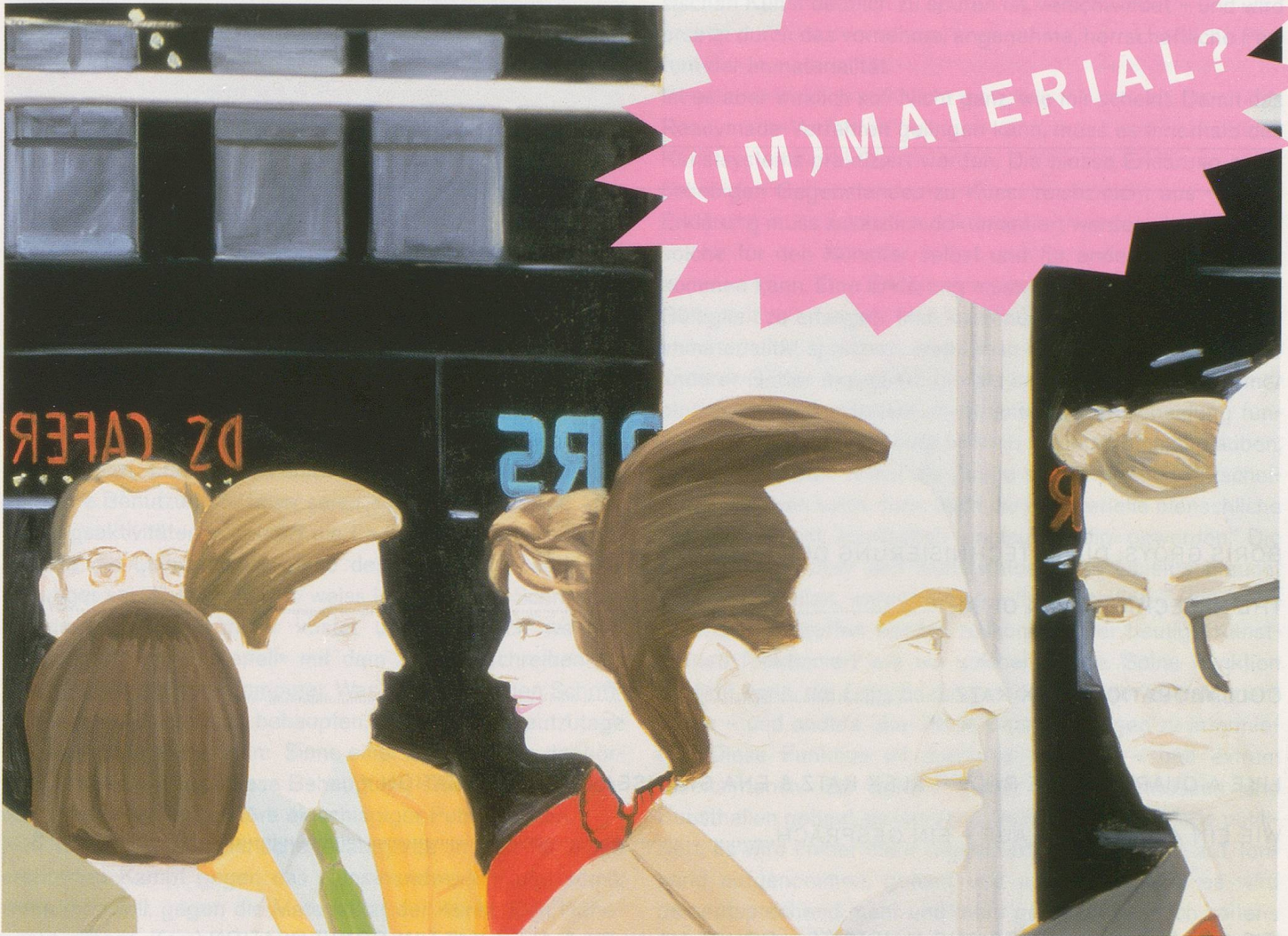
Haftungsausschluss

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

20 YEARS OF PARKETT

PART III / TEIL III

(IM)MATERIAL?



THE THIRD OF THREE ESSAYS ON THE WHYS AND WHEREFORES OF MATERIAL
IN CONTEMPORARY ART, IN CELEBRATION OF PARKETT'S 20TH ANNIVERSARY /
DER DRITTE VON DREI ESSAYS ZUM MATERIALBEGRIFF IN DER GEGENWARTSKUNST
ANLÄSSLICH DES 20-JÄHRIGEN JUBILÄUMS VON PARKETT

WITH A SPECIAL COLLABORATION BY / MIT EINER EXTRA-COLLABORATION VON
ALEX KATZ

AND ARTISTS' PAGES / UND KÜNSTLERBEITRÄGEN

INHALT

BORIS GROYS: DIE RETECHNISIERUNG DER KUNST / THE RETECHNIZATION OF ART.....	3/5
COLLABORATION ALEX KATZ.....	7
LIKE A QUARTER MILE RACE – ALEX KATZ & ENA SWANSEA IN CONVERSATION / WIE EIN 400-METER-LAUF – EIN GESPRÄCH.....	8/14
IT'S ALL ABOUT CLOTHES AND HAIRCUTS – BRUCE HAINLEY & ALEX KATZ IN CONVERSATION/ AUF TENÜ UND HAARSCHNITT KOMMT ES AN – NOCH EIN GESPRÄCH.....	22/26
ALEX KATZ: EDITION FOR PARKETT.....	30
ARTISTS' PAGES / KÜNSTLERSEITEN:.....	32
Matthew Barney.....	32
Maurizio Cattelan.....	33
Gustave Caillebotte.....	34
Matthew Ritchie.....	35
Sarah Morris.....	36
2.....	20 YEARS, PARKETT 72, 2004

DIE RETECHNISIERUNG

DER KUNST

BORIS GROYS

Zunächst einmal eine Geschichte aus dem Leben. Ich habe einmal einen Direktor einer provinziellen deutschen Kunsthalle ganz beiläufig gefragt, ob er in seiner Kunsthalle Video- oder Netzkunst zeigt. Daraufhin hat er geantwortet, dass er leider keine immaterielle Kunst zeigen könne, weil die Geräte, die man dazu bräuchte, zu schwer und sowohl sie selbst als auch ihre Benutzung zu teuer seien – so müsse er seine Ausstellungsaktivitäten leider auf die traditionelle Kunst begrenzen, da die Leinwand im Sinne des Materialaufwands viel günstiger sei. Aber eigentlich weiss ja auch jeder Schriftsteller, dass es viel weniger kostet und körperlich weniger anstrengend ist, «materiell» mit dem Stift zu schreiben als «immateriell» mit dem Computer. Was kann also einen Schriftsteller dazu bewegen, zu behaupten, die Kunst sei heutzutage immateriell geworden – im Sinne einer Erlösung von der körperlichen Arbeit? Auf diese Behauptung stösst man aber immer wieder bei der Lektüre einschlägiger Publikationen.

Nun führte die künstlerische Avantgarde in der Tat einen erbitterten Kampf gegen das Kunsthandwerk – und somit, wenn man will, gegen die Materialität der Kunst. Den Höhepunkt dieses Kampfes stellt bekanntlich das Readymade-Verfahren dar, das von Duchamp initiiert wurde. Dieses Verfahren wird üblicherweise als eine rein immaterielle Operation interpretiert, die darin besteht, einem beliebigen Objekt Kunststatus zu verleihen. Ein Künstler, der mit Readymades operiert, arbeitet nicht am Material, er benötigt auch nicht viel Zeit um Readymades zu produzieren: Die Entscheidung ein Objekt zu Kunst zu erklären ist augenblicklich. Die Produktion wird hier durch Selektion ersetzt. Der Künstler hört auf, ein Arbeiter zu sein – er wird stattdessen zum Konsumenten. Es handelt sich hier um einen quasi paradisischen Zustand, in dem Produktion und Konsum identisch werden. Man kann Suppen kochen, Süssigkeiten verteilen, Konversationen führen, Haare schneiden – alles wird zur Kunst. Der Sieg des Immateriellen scheint gesichert zu sein. Der Geist weht frei

durch die Kunsträume – befreit vom Gefängnis des Körperlichen, des Materiellen. Der Schweissgeruch der harten Arbeit, der gerade bei der Annäherung an die Meisterwerke der klassischen Kunst deutlich zu spüren ist, verschwindet – und wird ersetzt durch das vornehme, angenehme, herrschaftliche Parfum der Immaterialität.

Ist es aber wirklich so? Nicht ganz, wie mir scheint. Damit das Readymade-Verfahren gelingen kann, muss es innerhalb des Kunstsystems praktiziert werden. Die blosser Erklärung eines beliebigen Gegenstandes zu Kunst reicht nicht aus – diese Erklärung muss zusätzlich dokumentiert werden, damit sie als solche für den Künstler selbst und für andere Geltung bekommen kann. Eine Erklärung muss einen Zeugen haben, um Gültigkeit zu erlangen. Man kann nur dann ernsthaft über die Immaterialität sprechen, wenn man die Existenz Gottes oder anderer Götter akzeptiert, die als immaterielle Zeugen einer einsamen, nicht materiell dokumentierten Entscheidung fungieren können. Doch heute können wir nicht einmal glauben, dass der Mensch selbst als Zeuge seiner eigenen Entscheidungen dienen kann, denn auch die immaterielle menschliche Subjektivität ist inzwischen unglaublich geworden. Die Entscheidung über den Kunststatus eines Objekts braucht also einen realen, wenn man so will, materiellen Zeugen, um überhaupt getroffen werden zu können. Der heutige Kunstbetrieb funktioniert wie ein solcher Zeuge. Seine Funktion besteht darin, die Entscheidungen der Künstler zu dokumentieren – und andere über diese Entscheidungen zu informieren. Diese Funktion ist durchaus materiell – und extrem arbeitsintensiv. Es werden immer grössere Museen und Kunsthallen gebaut, es werden immer dickere Kataloge publiziert, es wird immer mehr organisiert, kommuniziert, auf Tonband aufgenommen, gefilmt und ausgestellt. Und es wird dementsprechend mehr und mehr gearbeitet – auch seitens des Künstlers. Inzwischen verwendet der Künstler mehr Arbeit und Energie, um seine immateriellen künstlerischen Entscheidungen zu dokumentieren, als frühere Künstler für ihre handwerklichen Erzeugnisse verwendet haben. Und noch einmal: Dieser Dokumentationsvorgang ist nichts Äusserliches in Bezug auf künstlerische Entscheidungen, sondern er bietet erst die Möglichkeit, solche Entscheidungen überhaupt zu treffen.

Die Duchampschen Readymades geben das Versprechen einer einzigen «realen Utopie», die sich mit dem Versprechen des Kommunismus messen kann und somit scheinbar eine wirksame Alternative zum Marxismus bietet: eine Erlösung von der Arbeit durch Entdeckung einer verborgenen Kunst- und somit auch Geldpräsenz im Armen, Niedrigen, Alltäglichen, Gescheiterten, Konkurrenzunfähigen. Aber die marxisti-

sche Kritik am Warenfetischismus bleibt auch für die Readymades relevant. Es bereitet nämlich keine grossen Schwierigkeiten zu erkennen, wie die Aneignung des durch Arbeit produzierten Mehrwerts im Falle der Readymade-Kunst funktioniert. Seit den Zeiten der Avantgarde wird die Kunstpraxis oft beschrieben als Transgression, Überschreitung und Tabuverletzung, so dass der Eindruck entstehen mag, dass es sich dabei um einen Weg aus den Kunstinstitutionen heraus ins Offene, ins Andere handelt. Doch die Überschreitung funktioniert hier im Dienste der Inklusion: Die heutige Kunst will nicht exklusiv, sondern inklusiv sein – und jede Überschreitung der Grenzen der Kunst erweitert das Netzwerk der Kunst, macht dieses Netzwerk noch inklusiver. Das Netzwerk der Kunst braucht allerdings eine materielle Infrastruktur, eine materielle Basis. Hier handelt es sich nicht mehr um «ideelle» Grenzen des Normativen, Wertvollen und Tradierten, deren Überschreitung als «Tabuverletzung» gelten dürfte, sondern um ganz reale, «materielle» Grenzen von Museen, Kunsthallen, Kunstvereinen und so weiter. Diese Grenzen sind nicht bloss von ästhetischen Normen oder Vorurteilen bestimmt, sondern vielmehr von der Bauindustrie errichtet. Jede Zunahme der Inklusion in der Kunst impliziert also eine Zunahme der anonymen, physischen Arbeit beim weiteren Aufbau von Kunsträumen. Die gleiche, durchaus materielle Arbeit wird notwendig, um Kataloge, Filme und sonstige Dokumentationen zu produzieren – weswegen es am Ende letztlich keine Rolle spielt, ob die Kunst innerhalb oder ausserhalb der etablierten Kunsträume stattfindet. Der Kunstwert, den der Künstler einem beliebigen Gegenstand, einem beliebigen Raum oder einem beliebigen Vorgang zuschreibt, wird zunächst einmal durch die anonyme nicht-künstlerische Arbeit von Bauarbeitern, Technikern, Putzpersonal und so weiter produziert – und erst danach vom Künstler angeeignet. Diese Tatsache wird meistens durch den Diskurs verdeckt, der die heutige avancierte Kunst als Kritik der Kunstinstitutionen interpretiert. Aber diese Kritik führt letztendlich zur Erweiterung dieser Institutionen – um eine immer grössere Inklusivität zu erreichen.

Nun kann man aber sagen, dass eine einzelne künstlerische Entscheidung als solche trotzdem als immateriell gelten darf – unabhängig von ihrer faktischen Dokumentation und Realisierung. Und man kann weiter sagen, dass die Kunst dann immateriell ist, wenn sich das Kunstwerk als eine Reihe von explizit formulierten künstlerischen Entscheidungen und Anweisungen präsentiert, die dazu dienen, Installationen und Objekte aufzubauen, Performances aufzuführen oder Ereignisse zu organisieren. Das Immaterielle bedeutet in diesem Fall weniger das Nicht-Materielle als vielmehr das Transpa-

rente, Rationale, Nachvollziehbare. Die Magie der künstlerischen Kreation, die einmalig wirkt und vom Körper des Künstlers untrennbar ist, wird hier durch ein explizites, wiederholbares Programm zur Herstellung von Kunst ersetzt. Eben diese Unabhängigkeit der Kunst vom Körper des Künstlers wird gern als Immaterialität bezeichnet: Die Befreiung vom individuellen, kreativen Körper zugunsten eines transparenten, intersubjektiven, immateriellen Programms. Vor allem bietet das Zeitalter des Digitalen anscheinend die Möglichkeit, so etwas wie eine digitale Seele zu schaffen, die von ihren Verkörperungen – von ihren materiellen Inkarnationen in der jeweiligen Hardware – weitgehend unabhängig bleibt. Diese digitale Seele begibt sich somit auf eine Seelenwanderung vom Körper eines Menschen (eines Künstlers) zum Computerkörper – und von einem Computerkörper zum anderen. Dabei handelt es sich anscheinend um eine solche Seelenwanderung, welche die Identität der Seele im Grossen und Ganzen intakt lässt. Diese neoplatonische Vision von digitalen Seelen auf der Suche nach ihren materiellen Hardware-Inkarnationen beherrscht weitgehend die Imagination unserer Gegenwart, denn der digitale Code 0/1 präsentiert sich auf den ersten Blick als Vollendung des Duchampschen Traums von der Identität zwischen Kreation und Selektion, Produktion und Konsum.

Allerdings kann eine solche Seelenwanderung schon deswegen nicht gelingen, weil der technische Fortschritt ständig neue Körper schafft, die zu den alten Seelen nicht mehr richtig passen. Gerade das digitale Zeitalter demonstriert de facto die extreme Abhängigkeit der Software von der Hardware – der Seele vom Körper. Programme lassen sich nicht ohne Weiteres vom Menschen auf den Computer und von einer Computergeneration zur anderen übertragen – dazu braucht es viel Übertragungsarbeit. So beginnt der Künstler, genauso fleissig am Computer zu arbeiten, wie er früher etwa fleissig gemalt hat. Aus heutiger Perspektive präsentiert sich die von der historischen Avantgarde vollzogene Enttechnisierung der Kunst zunehmend als Vorbereitung einer neuen Phase ihrer radikalen Retechnisierung. Die alten Techniken der Zeichnung, der Malerei und der Bildhauerei wurden von der Avantgarde abgeschafft – oder vielmehr in ihrer Bedeutung relativiert. Doch nach einer Phase der Befreiung von der Technik hat nun eine Phase der Retechnisierung der Kunst eingesetzt – und zwar unter Verwendung der neuen digitalen Techniken der Bildproduktion und -distribution. Der Künstler ist erneut zu einem Techniker, zu einem Spezialisten, zu einem Produzenten geworden. Programmierung und Digitalisierung bedeuten Arbeit ohne Ende. Die heutigen «virtuellen» Bilder verbreiten einen noch stärkeren Schweissgeruch als

die traditionellen Meisterwerke. Die kurzen avantgardistischen Ferien der fröhlichen Immaterialität sind längst vorbei. Der Kunst steht ein neuer, langer Arbeitsalltag bevor.

BORIS GROYS

ist Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

THE RETECHNIZATION OF ART

BORIS GROYS

To begin with, a story from life. I once casually asked the director of a provincial German Kunsthalle if he presented video or net art at his institution. He told me that he couldn't show any immaterial art because the equipment it required was too heavy, and both purchasing and using it were too expensive—so, unfortunately, he had to restrict his exhibition activities to traditional paintings on canvas which is much less costly. And, indeed, as every writer knows, it's much less expensive and much less strenuous to write "materially" with a pen than "immaterially" with a computer. So what makes a writer claim that art has become immaterial today—in the sense of no longer being physical work? It is a claim that keeps cropping up in art publications.

The artistic avant-garde did indeed fight an embittered battle against arts & crafts—and therefore, if you will, against the materiality of art. The battle famously culminated in the

readymade, a procedure initiated by Duchamp. The procedure is conventionally interpreted as a purely immaterial operation that consists of bestowing artistic status on any object of choice. The artist who operates with readymades does not work on materials; nor does it take much time to produce a readymade. The decision to call an object a work of art is instantaneous. Production is replaced by selection. The artist stops being a laborer—and is, instead, a consumer. This is almost a paradisiacal condition, in which production and consumption become identical. You can cook soup, hand out candies, conduct conversations, cut somebody's hair—it is all art. The victory of immateriality has apparently been secured. Spirits waft freely through the spaces of art, liberated from the prison of physicality or materiality. The sweaty smell of hard work, so unmistakable on studying the masterpieces of classical art, has disappeared—giving way to the refined, agreeable, stately scent of immateriality.

But is that really true? Not quite. For the readymade procedure to succeed, it has to be practiced within the art system. Merely declaring an object to be a work of art will not do—the declaration must be documented so that it can acquire value both for the artist himself and for others. A declaration requires a witness to establish its validity. The condition of immateriality is given only if we accept the existence of God or other gods, who can function as immaterial witnesses of a lonely, non-materially documented decision. But today we are not even sure anymore whether people can serve as plausible witnesses to their own decisions because immaterial human subjectivity has become implausible as well. It is therefore impossible to make a decision on the status of an object as a work of art without a real "material" witness. The art trade today functions as just such a witness. Its function consists of documenting the decisions artists make, and informing others about these decisions; it is a function that is definitely material—and extremely labor-intensive. The art world is building larger and larger museums and kunsthallen; catalogues are getting thicker and thicker; more and more is being organized, communicated, taped, filmed, and exhibited. That means more and more work is being done—by artists as well. They are investing more work and energy in documenting their immaterial artistic decisions than their colleagues of old once did in their handcrafted output. To repeat: the process of documentation is not an external record of artistic decisions, it is intrinsic to the decision-making process itself: no decision without documentation.

Duchamp's readymades offer the promise of one single "real utopia," which can measure up to the promise of communism and would seem to provide an effective alternative to Marx-

ism: deliverance from drudgery through the discovery of a hidden artistic and therefore monetary presence in things that are poor, lowly, mundane, in the failure to be competitive, and in failure itself. But the Marxist critique of commodity fetishism applies to readymades as well. It does not require a great effort to understand how the appropriation of added value produced by work functions in readymade art. Since the days of the avant-garde, artistic practice has often been described as transgression, infringement, and the breaking of taboos, which creates the impression that it has walked out of art institutions, out into the open and to otherness. But stepping across borders has proven to be inclusive: art today does not want to be exclusive; it wants to be inclusive—every border that is crossed expands the network of art; it makes the network even more inclusive. It is a network that requires a material infrastructure, a material basis. We are not talking about “ideal” boundaries of norms, values, and conventions, whose transgression might be considered as a “breaking of taboos,” but rather about the real, material boundaries of museums, kunsthallen, and other art establishments. Their boundaries are not merely defined by aesthetic norms or preconceived ideas but even more so by the construction industry. Every increase in the inclusiveness of art also implies an increase in the anonymous, physical work required to construct more art spaces. The same obviously material work also goes into producing catalogues, films, and other forms of documentation—for which reason it ultimately makes no difference whether art takes place inside or outside of established venues. The art value, which the artist assigns to any given object, any given space, or any given process, is essentially the product of anonymous, non-artistic work performed by construction workers, technicians, cleaning staff, etc.—and only then appropriated by the artist. This fact is generally eclipsed by discourse that interprets today’s advanced art as critiquing art institutions, but actually such criticism expands those institutions—in order to achieve ever-expanding inclusiveness.

Nonetheless, one can still consider a single artistic decision as immaterial, regardless of its factual documentation and realization. And one can also say that art is immaterial when the work of art is presented as a series of explicitly formulated artistic decisions and instructions required to construct installations and objects, to produce performances, or to organize events. In this case, immateriality does not mean the non-material but rather something transparent, rational, and comprehensible. The magic of artistic creation, whose effect is unique and which is inseparable from the body of the artist, is replaced by an explicit, repeatable program for the manufac-

ture of art. It is precisely the independence of art from the body of the artist that is often designated as immateriality: the liberation from the individual, creative body in favor of a transparent, intersubjective, immaterial program. The age of digital technology apparently offers the opportunity to create something like a digital soul that remains largely independent of its embodiments—its material incarnations in the relevant hardware. The digital soul embarks on a spiritual journey from the body of a human being (an artist) to the body of the computer—and from one computer body to another. And the journey apparently leaves the identity of the soul largely intact. This Neoplatonic vision of digital souls seeking their material hardware incarnations has captured the contemporary imagination, for the digital code 0/1 would seem at first sight to be the consummation of the Duchampian dream of the identity of creation and selection, production and consumption.

A closer look reveals, however, that the journey cannot succeed because technological progress is constantly creating new bodies that no longer match the old souls. The digital age has demonstrated de facto the extreme dependence of software on hardware—of the soul on the body. Programs cannot always be transferred, as a matter of course, from people to the computer and from one computer generation to another—a great deal of hard work and readjustment is required. So artists have begun working as diligently at their computers as they used to work at, say, painting. In hindsight, the historical avant-garde’s de-technization of art actually set the stage for a new phase of radical retechnization. The avant-garde abolished or rather relativized the meaning of the old techniques of drawing, painting, and sculpture. Emancipation from technique has now been succeeded by retechnization that exploits the new digital techniques of pictorial production and distribution. The artist has once again become a technician, a specialist, a producer. Programming and digitalization means work without end. Today’s “virtual” images exude an even stronger smell of sweat than the traditional masterworks. The brief avant-garde vacation to cheerful immateriality has been over for ages. Today art confronts a new, much longer daily grind.

Translation: Catherine Schelbert

BORIS GROYS

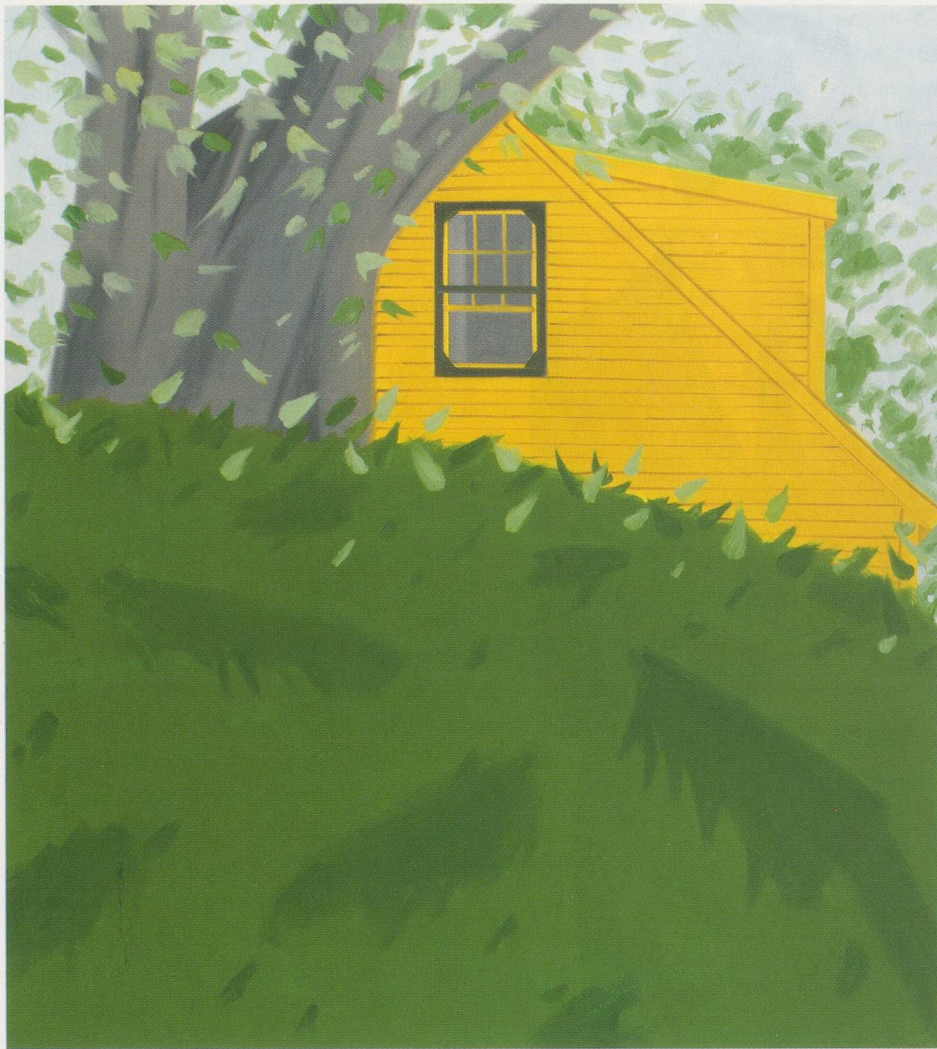
is a professor of philosophy and media theory at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

ALEX KATZ, CUTOUT ALEX, 1968, oil on
aluminum, front view, 71 1/8 x 18 3/4" /
Öl auf Aluminium, Frontansicht, 180,7 x 47,6 cm.
(PHOTO: OREN SLOR)



Special Collaboration

A
L
E
X
K
A
T
Z



ALEX KATZ, YELLOW HOUSE, 2004,
oil on canvas, 77 x 69" / GELBES HAUS,
Öl auf Leinwand, 195,6 x 175,3 cm.
(PHOTO: KERRY RYAN McFATE /
PACE WILDENSTEIN, NEW YORK)

LIKE A QUARTER MILE RACE

A CONVERSATION

ENA SWANSEA & ALEX KATZ

ENA SWANSEA: During the time you have been a painter, there have been seismic movements in the means of transmission, in all areas perhaps, but, clearly, with image transmission, money, market transmissions, and critical discourse—we have popped out of the membrane that held us in, and into the immaterial ozone of the digital world. Our experience of space changes as we spend more time in this immaterial environment, checking our email, and whatnot; and so shifting back and forth between the virtual and the material world is fluid and reflexive. It is as if our hidden inner life has not changed; only the gadgets, which have moved part of that life out of tangible things, have changed. Painting is transmitted in an intimate, optical way, unlike what is received from a glowing screen. With the resonance of

САНДРА ОУЭЛЛ ГРОУД
ДИЛЕВАНС И ДИЭН ГЕНОВАТ 381,9 x 509,8 см
№ 103 * 500. * ОБЪЕМЫЕ ЗОНИЕР-
ИТЕХ КРАС ОБЪЕМНОЕ ПИЖЕЛ. * 5000 * 01 см.

history behind it, painting is in a unique position to reflect these shifts, and the resulting difference in the atmosphere of the culture.

ALEX KATZ: That's not a question. *(laughter)*

ES: Yes it is. *(laughter)*

AK: Our culture has been inundated with images of graphic information, and it changes the way the world looks. Each artist has to deal with that, and, in many ways, its transferal to a painting is more difficult than to another medium. The tradition of painting is both a help and a hindrance to dealing with the immediate world.

ES: Do you think that there's a hidden pressure on painting to be more graphic? Robert Storr talked about "graphic painting" having this kind of currency now. Do you think that painters feel that they have to step out into this swirl of different forms of images and compete?

AK: Painting is malleable. It's up to each artist to adjust it to his temperament. There are interesting artists who choose not to make a real contemporary painting, and that seems valid to them. If you deal with the contemporary landscape, so to speak, you have to make some adjustments to the graphic. It's easy, it's something you can use, and something you're in conflict with. I don't see anything wrong with graphic art per se. It's like, who does it?

ES: Who does it?

AK: Yeah, just because there's bad art around doesn't make the idea bad.

ES: One time you said, "If you really break your ass on a painting, any truck driver can see it." Everybody understands painting, and this open access gives freedom to the painter. It allows paintings a possibility of being a means of transmission for the not known.

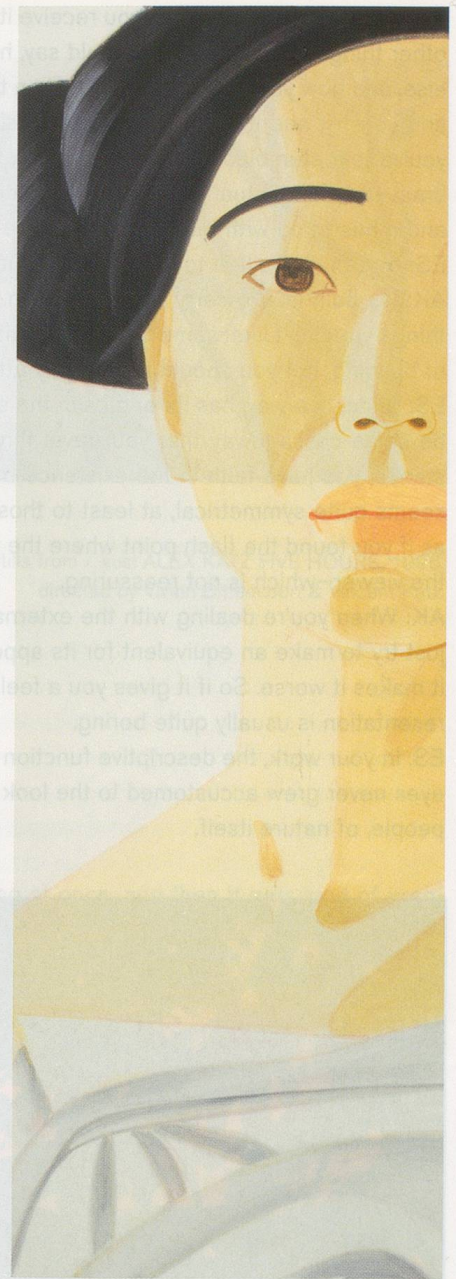
AK: I don't know whether painting, per se, is any more communicable than other forms of visual art; perhaps it's even a little less so, because of techniques. We've gone through a time period when artists were making paintings for a very small audience, and now they're making paintings for a much larger audience. I like art that is like Shakespeare and Blake, rather than Joyce or Pound. I like the idea of painting being structured in levels. Edwin Denby once said, when he wrote for the Tribune, "I like to write something that the man on the street can read and understand and get something from, but all of my friends have to read it twice." *(laughter)* There's always a sentence in there that's real complicated and the general public will miss it, and his friends will pick up on it. That's my idea of what a painting should be.

ES: So one of your paintings exists on a number of levels at one time.

AK: Absolutely, it's supposed to. You want to make a complicated object, not an obscure object.

ES: Do you think the complication comes directly from your subconscious, or do you build it in?

AK: You get an idea or conception of what you think art should be.



ALEX KATZ, MARIKO, 2004, oil on
canvas, 96 x 33½" /
Öl auf Leinwand, 243,8 x 85,1 cm.
(PHOTO: ELLEN LABENSKI /
PACE WILDENSTEIN, NEW YORK)

It's kind of complicated how you receive it, because you receive a lot of it from just thinking about it, and other things pop into it. So, I would say, how you arrive at a conceptual basis is as intuitive as anything else, and how you direct that conception to a material object is complicated, because you try, and it fails, and you try, and it's off, and you try this, and you try that, and it works, finally, something works, and you've just stumbled your way into it. A lot of the process of painting is going from one part of your brain—the conceptual part, which is intuitive, but a different type—to the part that's almost unconscious, and it has to do with taste—what you like and what you don't like.

ES: And that's built in to the back of your head.

AK: It's built in. We carry that from birth. When you're born there are some things you like, and some things you don't like; some things stay with you and others are acquired. It's quite a complicated system of building, but you should always pay attention to your taste.

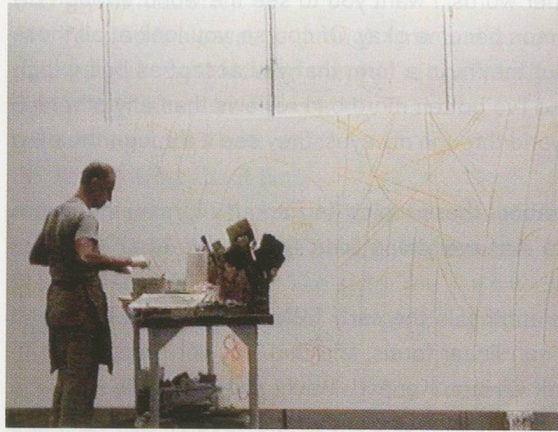
ES: Taste, in a way, has its origins in the subconscious, where paintings come from, and there seems to be some passageway that you travel through, leading what is not known out onto the canvas. For instance, you have faith in the existence of irregular features in a portrait of someone who, in the flesh, seems quite symmetrical, at least to those who are not you. And yet, your image asserts itself as real, as if you found the flash point where the image arrives, not just in the eye, but in the nervous system of the viewer—which is not reassuring.

AK: When you're dealing with the external world, it's far too much to comprehend intellectually, so you just try to make an equivalent for its appearance. Making it literal doesn't make it better; a lot of times it makes it worse. So if it gives you a feeling of what you want, that's good enough, because literal representation is usually quite boring.

ES: In your work, the descriptive function always seems to have something off about it. It is as if your eyes never grew accustomed to the look of this world, of manufactured objects, the social practices of people, of nature itself.

ALEX KATZ, ORANGE SUNSET 1, 2004, oil on canvas, 103 x 240" / ORANGER SONNEN-
UNTERGANG 1, Öl auf Leinwand, 261,6 x 609,6 cm.
(PHOTO: OREN SLOR)





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

AK: Sometimes I try to squeeze too many things into a painting at once, and then it gets kind of irregular. I can make a precise drawing and there's no problem, but when I get into a painting, there's the life of the painting—the life of the colors, the life of the image, and the life of the subject—and I try to squeeze all these things together, and the edges break, and things go irregular, and if it looks okay, I say, fine. I just go with that; I really trust the unconscious motor which paints it. If it doesn't look good, I'll fix it... or try to. *(laughter)*

ES: In all of these areas, which you contemplate over decades, things never seem to settle down, and move out of being weird. I never knew, for instance, that a rock, formed before humans roamed the earth, or a twenty-three-year-old human hand, was weird looking until you painted it. *(laughter)*

AK: What can I say? What's weird to some people is natural to others.

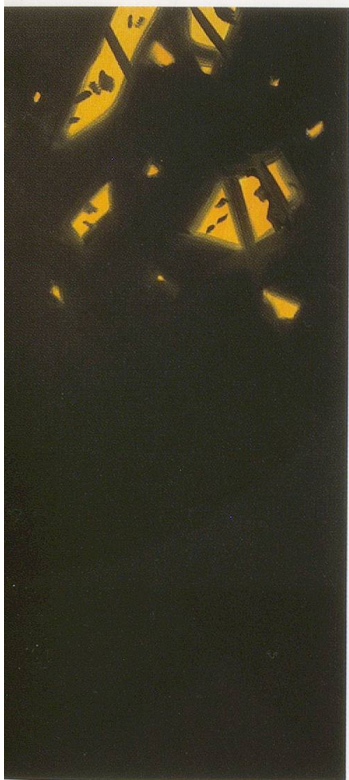
ES: Where does that navigation system that you have come from?

AK: Some people, when they see my paintings, think they don't look real. It's like Indian miniatures that don't look real; then, all of a sudden, one day, bingo! They're very real! You try to make a way of seeing things you haven't seen before, and it can be quite abrasive because, on one hand, you're faced with information that leads you to believe this is something you've seen before, and, in other ways, it's an idea of making something you haven't seen before. If you haven't seen it before, your mind doesn't properly collate the information that's in front of you. So, I don't think of my things as weird, I think that some of my audience is not ready to accept what I've done.

ES: After a while, looking at your paintings, and then looking at the world that corresponded to them, I noticed it was a two-way street.

AK: What do you mean?

ES: Stuff in reality started to look like your paintings.



AK: That's the idea. The idea is to show you a new way of looking at things. I'm trying to make a new painting, and I'm trying to dominate your vision. In other words, I want you to see the world through my painting, so the irregular hand and the cross-eyed person become okay. Of course, you look at all those old paintings, and they're cross-eyed and irregular, but they're in a form that you accept as being logical. If that's logical, then my paintings are illogical; and I've gotten more bad reviews than any other living artist, at this point. (*laughter*) They can't see the world through my eyes; they see it through the eyes of Michelangelo or something.

ES: Franz West, in his conversation with Bice Curiger about these topics (in *Parkett 70*), said that experience with LSD and reading Wittgenstein taught him that everything lives. So, looking at all your pictures, what about you? Did anything teach you that?

AK: No, but I found things that were on similar wavelengths. In the early fifties, there was Bebop and Abstract Expressionism; they were both using open, non-linear forms, and that was very interesting. In the late fifties and sixties there were poets like Frank O'Hara, Kenneth Koch, and John Ashbery, who were making images that were not linear. There was just ... bang! One image and then another. It was a way of dismissing content and form, or changing what the ideas of form and content were; and that's where I was looking. I was thinking, I can't be totally nuts if these guys are doing it too.

ES: Does your work change in the way it looks to you across time?

AK: Definitely. There are some paintings that I thought were really good—and they're usually harmonious paintings (they're perfectly done)—and a lot of them become less interesting. Some of the stranger ones settle and become more palatable. Some of my paintings, I have a hard time with. When I walk away from one of those, I know it's the best I can do. Generally, when I go into new areas, I can't control the paintings the way I would like to, and they feel rough and hard to take, and I don't like them because they're a little rough. Twenty years later, some of them seem to have a little more energy. I also think the way I look at the paintings determines, to an extent, the way other people look at the paintings. I make a painting, and if it's an extended painting, I don't really know what I did, fully. I know I got the paint on it all right, but I really don't understand the whole thing. People explain it to me every ten or twenty years—they look at the paintings differently. What they're looking at is more real than what I'm looking at, and I learn through them about my paintings.

ES: Does that mean that you're becoming them, in the sense of Auden, in that poem about Yeats, who said that he became his admirers? Are you becoming your admirers?

AK: Well, I sure listen to them. Take the painting *LAWN PARTY* (1965); it's really an abrasive picture. When I had the retrospective at the Whitney (1986), I decided not to put it in because it was so abrasive. Then I had a retrospective in Buenos Aires (1998), and there I put it in, and I realized it was perfectly okay with the rest of the work. That was an interesting transition because it was a time I didn't have other people talking about it—my own viewpoint changed. I do think we change in time, and the pictures change. Actually, oil paintings do change. They have a freshness, and then they mellow out. A really good oil painting gets better in five years; it sort of pulls together. My paintings have the tendency to be a little apart. A painting of mine—a good painting—in five or ten years looks a little more together. They age well if they're right, and that's one of the things about oil. It takes a long, long time for an oil painting to dry.

ES: In addition to what's going on with the object, you have said that paintings are moving in time, and maybe there's something about the immaterial aspects of the painting that congeal as time passes, and this is something that you have said photography lacks. In a sense, photography remains static and paintings always move.

AK: Photography is basically past-tense art, and if it's any good, painting is present-tense art. You look at an old painting—it is like it's still in the present tense, fresco particularly, because it doesn't have oil.

ES: And what about your paintings? I mean... I haven't made so many. But the way they look to me, as I've made more, begins to shift, and I'm not sure why. So, in your case, you've made like fifty thousand

ALEX KATZ, ORANGE SUNSET, 1980M, oil on paper
103 x 840 / ORANGER SONNEN-
UNTERGANG I, Öl auf Leinwand, 267,6 x 1016,6 cm
(PHOTO: OREN SLOMI)

paintings. (*laughter*) Do they change in your eyes as they pass across the whole arc of the body of work that you've made?

AK: Painting is a passage through time, and generally, you try to stay in the present tense, try something that will give you a kick, so that you're continually reduced to ineptness, in a sense, of not being able to deal with what you're trying to do. That is what I concentrate on. The past is the past; the paintings look good or they don't look good.

ES: I'm thinking about time.

AK: The painting is supposed to be an instantaneous action. You get this flash, and if it's any good, it doesn't go away. An old painting is the same as a new painting if it has had that sense of being in the present tense. It's sort of like style. You know when something had a lot of style. Rubens always did flashy paintings. He had that energy. It's a matter of energy.

ES: You're a high-speed moving guy. You have a particular sense of time. Do you think that making paintings has helped you have a grip on time?

AK: No. The only way I can adjust to the whole thing is by making paintings. It can occupy me. I can go in a room for six hours and be completely occupied with putting paint on a canvas, which is terrific. It's very interesting getting paint on a canvas.

ES: That's where you're most able to tolerate present time. If you go for a run or go to a cocktail party it's like maximum eighteen minutes and you're gone, and you're done.

AK: In the paintings, you get inside the whole being. When you're running, you're inside your whole being too, but it's not as engaging as painting. Painting is fully engaging. You drift the way you do when you run or swim, but there's a lot of tension in making a painting. I always thought of painting as running a quarter mile race. It's a blast from the start, and you float, and you go into rigor mortis—the rig—and the body stiffens up, and you try to get through it somehow. You have to put something into a painting that you don't have to put in other things

ES: A part of your self?

AK: A part of your self. That's really a big strain, a huge strain. I don't think a photographer gets that kind of a kick, that kind of strain. That's one of the things you need in order to paint, and one of the things you hold in common with other painters—that that person went through that thing in that painting. That's why I have respect for other painters who go through that. There are some painters who don't do anything, but a good painter goes through that.

ENA SWANSEA

is a painter who lives and works in New York.



In Alex Katz's studio / im Atelier von Alex Katz.
(PHOTOS: VIVIEN BITTENCOURT, 2004)



WIE EIN 400-METER-LAUF

ENA SWANSEA IM GESPRÄCH MIT ALEX KATZ

ENA SWANSEA: In deinem Leben als Maler hat es im Bereich der Kommunikationsmittel gewaltige Umwälzungen gegeben, in allen anderen Bereichen wahrscheinlich auch, doch mit der Übertragung auf der Ebene von Bildern, Geld, Märkten und kritischem Diskurs haben wir den Kokon, in dem wir steckten, gesprengt und atmen nun die dünne Luft der digitalen Welt. Unsere Erfahrung des Raumes verändert sich mit der Zeit, die wir in der virtuellen Sphäre verbringen, wo wir unsere E-Mails lesen und alles Mögliche erledigen; es ist ein Oszillieren zwischen virtueller und materieller Welt, das äusserst fließend und reflexiv ist. Unser verborgenes Innenleben scheint sich nicht verändert zu haben, nur die Technik, die den konkreten Dingen dabei etwas von diesem Leben entzogen hat. Anders als ein Bild auf dem leuchtenden Bildschirm vermittelt sich Malerei auf eine intime, optische Art. Mit ihrer historischen Resonanz im Rücken ist die Malerei in einer einzigartigen Position, diese Umwälzungen und die sich daraus ergebenden atmosphärischen Veränderungen unserer Kultur zu reflektieren.

ALEX KATZ: Das ist keine Frage. (*lacht*)

ES: Doch, ist es. (*lacht ebenfalls*)

AK: Unsere Kultur ist von einer Bilderflut überschwemmt worden und das hat die Welt verändert. Jeder Künstler muss sich damit auseinandersetzen, und in vielerlei Hinsicht ist die Umsetzung dieser Tatsache in einem gemalten Bild schwieriger als in einem anderen Medium. Die Tradition der Malerei ist zugleich eine Hilfe und ein Hindernis bei dieser Auseinandersetzung mit dem Unmittelbaren.

ES: Glaubst du, es gibt so etwas wie einen heimlichen Druck auf die Malerei, «graphischer» zu sein?

(SICILIA: ALEX KATZ, 2004)

(PHOTO: OREN SLORE)

ALEX KATZ, KYM, 2004, oil on canvas, 96 x 120" / Öl auf Leinwand, 243,8 x 304,8 cm.
(PHOTO: OREN SLORE)

Robert Storr liess sich darüber aus, dass «graphische Malerei» im Augenblick hoch im Kurs sei. Glaubst du, dass die Maler sich gedrängt fühlen, sich in diesen Wirbel unterschiedlicher Bildformen hinauszuwagen um mitzuhalten?

AK: Malerei ist gefügig. Jeder Künstler kann sie seinem Temperament anpassen. Es gibt sehr interessante Künstler, die keine brandaktuellen Bilder machen wollen und das auch überzeugt vertreten. Lässt man sich aber auf die zeitgenössische Landschaft ein, muss man das Graphische schon mit einbeziehen. Das ist einfach; man kann es benutzen und kommt auch in Konflikt damit. Es spricht auch nichts gegen die graphische Kunst als solche. Die Frage ist: Wer macht sie?

ES: Wer macht sie?

AK: Ja, nur weil es schlechte Bilder gibt, heisst das noch lange nicht, dass auch die Idee falsch ist.

ES: Du hast einmal gesagt: «Wenn man sich wirklich ins Zeug legt, kann das jeder LKW-Fahrer sehen.» Jeder versteht Malerei, und diese leichte Zugänglichkeit bedeutet Freiheit für den Maler. Bilder können so eine Mittlerfunktion für das Nichtbekannte übernehmen.

AK: Ich weiss nicht, ob Malerei an sich leichter kommunizierbar ist als andere Formen visueller Kunst; vielleicht ist es auf Grund der Techniken sogar etwas schwieriger. Es gab einmal eine Zeit, in der Künstler nur für einen sehr kleinen Kreis gemalt haben. Inzwischen hat sich dieser Kreis enorm erweitert. Ich mag Kunst in der Art von Shakespeare und Blake jedenfalls lieber als von Joyce und Pound. Mir gefällt die Idee von Bildern, die auf mehreren Ebenen funktionieren. Als Edwin Denby für die *Tribune* schrieb, meinte er einmal: «Ich schreibe gern so, dass der Mann von der Strasse es lesen, verstehen und auch etwas damit anfangen kann, aber all meine Freunde es zweimal lesen müssen.» (*Lachen*) Man stösst bei ihm immer auf einen Satz, dessen Komplexität dem Durchschnittsleser entgeht, seinen Freunden aber sofort ins Auge springt.

Das entspricht genau meiner Vorstellung von einem guten Bild.

ES: Ein Bild von dir existiert also auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig?

AK: Absolut, zumindest ist das meine Absicht. Ich möchte etwas Komplexes, aber nichts Obskures produzieren.

ES: Kommt die Komplexität direkt aus deinem Unterbewusstsein, oder baust du sie gezielt ein?

AK: Man hat eine bestimmte Vorstellung oder einen Begriff davon, wie Kunst sein sollte. Wie man sie erfährt, ist einigermaßen kompliziert, denn vieles erkennt man erst beim Nachdenken darüber, und da funken noch ganz andere Sachen dazwischen. Ich glaube, dass man eine konzeptuelle Grundlage auf ebenso intuitive Weise findet wie alles andere. Und wie man sein Konzept auf den konkreten Gegenstand überträgt, ist eine komplizierte Angelegenheit. Man versucht es, der Versuch missglückt, man versucht es erneut, und der Versuch missglückt wieder, dann probiert man dies und jenes aus und schliesslich klappt es; irgendetwas klappt immer und man ist einfach hineingestolpert. Ein grosser Teil des malerischen Prozesses besteht in einer Bewegung von einer Gehirnhälfte – jener des begrifflichen Denkens, die auch intuitiv ist, nur auf andere Art – zur anderen, die unbewusster funktioniert, und hat mit Geschmack zu tun, mit dem, was man mag und was nicht.

ES: Und das steckt im Hinterkopf.

AK: Das ist mit eingebaut. Wir kommen damit zur Welt. Von Geburt an gibt es Dinge, die wir mögen, und Dinge, die wir nicht mögen; manches bleibt so, anderes erwirbt man dazu. Unser Geschmack ist ein ziemlich kompliziertes Gebilde, aber man sollte sich immer auf ihn verlassen.

ES: Der Geschmack hat also seine Wurzeln irgendwie im Unterbewussten, wo auch die Bilder herkommen: Es scheint da eine Art Durchgang zu geben, den du benützt, um noch nicht Bewusstes auf die Leinwand zu schleusen. Zum Beispiel vertraust du den Unregelmässigkeiten in einem Porträt, auch bei einem Gesicht, das, zumindest in den Augen anderer, sehr ebenmässig ist. Und doch behauptet sich dein Bild als Realität, als hättest du den Reaktionspunkt gefunden, an dem das Bild wirklich ankommt, weniger im Auge als im Nervensystem des Betrachters – was eher verstörend ist.

AK: Beschäftigt man sich mit der konkreten Welt der Dinge, so lässt sich das intellektuell einfach nicht



ALEX KATZ, TWO BUILDINGS, 2002, oil on canvas, 125 x 92" / ZWEI GEBÄUDE, Öl auf Leinwand, 317,5 x 233,7 cm.
(PHOTO: KERRY RYAN McFATE / PACE WILDENSTEIN, NEW YORK)

bewältigen, deshalb versucht man eine Entsprechung für die Phänomene zu finden. Eine Eins-zu-eins-Wiedergabe hilft einem dabei nicht weiter, häufig wird dadurch alles nur noch schlimmer. Wenn es aber ein Gefühl dessen vermittelt, was man zeigen will, ist das schon was, denn die blossе Wiedergabe ist meist ziemlich langweilig.

ES: In deinen Arbeiten wirkt das Deskriptive immer irgendwie etwas schräg. Es ist, als hätte sich dein Auge nie so richtig an den Anblick dieser Welt gewöhnt, weder an ihre Artefakte, die gesellschaftlichen Gepflogenheiten der Menschen, noch an die Natur selbst.

AK: Manchmal versuche ich, zu viele Dinge auf einmal in einem Bild unterzubringen, und dann wird es irgendwie schräg. Ich kann eine ganz genaue Zeichnung machen, das ist überhaupt kein Problem, wenn ich mich aber aufs Malen einlasse, dann kommt das Eigenleben des Bildes ins Spiel – das Leben der Farben, das Leben des Gemalten, das Leben des Sujets. Ich versuche all diese Dinge unter einen Hut zu bringen, wobei häufig die Ränder aufbrechen und die ursprüngliche Ordnung durcheinander gerät. Wenn es gut aussieht, sage ich mir, okay, dann machen wir das so; ich habe wirklich Vertrauen in den unbewussten Motor, der da malt. Sieht es nicht gut aus, bring ich es wieder in Ordnung ... oder versuche es zumindest. (*lacht*)

ES: In all diesen Themenbereichen, mit denen du dich schon seit Jahrzehnten befasst, scheinen die Dinge nie zur Ruhe zu kommen oder ihre Merkwürdigkeit abzulegen. Zum Beispiel ist mir, bevor du das gemalt hast, noch nie aufgefallen, wie seltsam ein Felsbrocken aussehen kann, der geformt wurde, bevor es Menschen auf der Erde gab; oder auch eine dreiundzwanzigjährige menschliche Hand.

AK: Was soll ich sagen? Was manchen seltsam erscheint, finden andere ganz normal.

ES: Du musst über ein ganz besonderes Navigationssystem verfügen.

AK: Manchmal finden Leute, die meine Bilder sehen, dass sie nichts mit der Wirklichkeit zu tun haben. Das ist wie bei indischen Miniaturen, die überhaupt nicht wirklichkeitsnah erscheinen, bis sie dann plötzlich eines Tages, bingo, absolut real sind. Man sucht einen Weg, die Dinge neu zu sehen, Dinge zu sehen, die man noch nie gesehen hat, was ziemlich zermürend sein kann, denn einerseits sieht man sich Informationen gegenüber, die einen verführen zu glauben, es handle sich um etwas, was man schon gesehen hat, aber andererseits ist die Idee ja gerade, etwas machen zu wollen, was man noch nie zuvor so gesehen hat. Hat man etwas noch nie zuvor gesehen, kann der Verstand die Information, die er vorfindet, nicht richtig aufnehmen. Ich halte meine Sachen also keineswegs für merkwürdig. Ich glaube vielmehr, dass mein Publikum zum Teil noch nicht bereit ist, zu akzeptieren, was ich gemacht habe.

ES: Nachdem ich deine Bilder eine Weile betrachtet habe und dann den ihnen entsprechenden Teil der Welt, fiel mir auf, dass es keine Einbahnstrasse ist.

AK: Wie meinst du das?

ES: Dass reale Dinge plötzlich wie auf deinen Bildern auszusehen begannen.

AK: Genau darauf will ich hinaus. Es geht mir darum, eine neue Art des Sehens aufzuzeigen. Ich versuche ein neues Bild zu machen und euch meine Sichtweise aufzuzwingen. Mit anderen Worten, ich möchte, dass ihr die Welt durch meine Malerei seht, so dass die deformierte Hand und der schielende Mensch schliesslich ihre Richtigkeit haben. Sieht man nämlich auf alten Bildern Schielende und Missgestaltete, akzeptiert man dies als formal folgerichtig. Im Vergleich dazu, sind meine Bilder dann unlogisch. Bis heute habe ich mehr Verrisse bekommen als irgendein anderer lebender Künstler. (*lacht*) Die Leute können die Welt nicht mit meinen Augen sehen; sie sehen sie mit den Augen von Michelangelo oder wem auch immer.

ES: Franz West hat in seinem Gespräch mit Bice Curiger, bei dem es auch um diese Fragen ging, gesagt, er habe dank LSD und Wittgenstein erkannt, dass alles lebt. Angesichts deiner Bilder frage ich mich, wie das bei dir ist. Hast du eine ähnliche Erfahrung gemacht?

AK: Nein, aber ich bin auf Dinge mit ähnlicher Wellenlänge gestossen. Anfang der 50er Jahre gab es den Bebop und den Abstrakten Expressionismus; beide arbeiteten mit offenen, nicht linearen Formen und das war extrem spannend. Ende der 50er und in den 60er Jahren waren es dann Dichter wie Frank

O'Hara, Kenneth Koch, und John Ashbery, die nicht lineare Bilder schufen. Das ging Schlag auf Schlag: ein Bild und dann das nächste. Begriffe wie Inhalt und Form hatten ausgedient oder ihre Bedeutung war dabei, sich zu ändern. Daran hab ich mich orientiert und mir gedacht, völlig durchgedreht könne ich ja nicht sein, wenn diese Leute dasselbe taten.

ES: Hat sich dein Werk für dich im Lauf der Zeit verändert?

AK: Na klar. Es gibt einige Bilder, die ich für wirklich gut gehalten habe – meist harmonische, perfekt gemalte Bilder –, und viele davon werden zunehmend weniger interessant. Dagegen sind die etwas seltsameren Bilder gereift und annehmbarer geworden. Mit manchen Bildern hab ich grosse Schwierigkeiten. Wenn ich da jeweils die Waffen strecke, weiss ich, dass es die beste Lösung ist. Im Allgemeinen habe ich, wenn ich mich auf Neuland begeben, die Bilder nicht so unter Kontrolle, wie ich es gerne möchte: Ich empfinde sie als unfertig und schwer auszuhalten und deshalb gefallen sie mir auch nicht. Zwanzig Jahre später scheint dann in einigen dieser Bilder mehr Energie zu stecken. Ich glaube auch, dass meine Art die Bilder zu sehen ein Stück weit die Sichtweise anderer beeinflusst. Ich male also ein Bild, und wenn es sehr komplex ist, weiss ich nicht mehr so genau, was ich im Detail getan habe. Natürlich weiss ich, dass ich die Farbe aufgetragen habe, aber verstehen tu ich das Ganze nicht wirklich. Alle zehn oder zwanzig Jahre gibt es Leute, die es mir erklären – aber andere sehen die Bilder anders. Was sie sehen, ist realer, als was ich sehe, und durch sie lerne ich meine Bilder erst richtig kennen.

ES: Heisst das, dass du mit ihren Augen siehst, wie in Audens Gedicht über Yeats, in dem er schreibt, dass dieser eins wurde mit seinen Bewunderern? Gilt das auch für dich?

AK: Nun, zumindest höre ich ihnen gut zu. Im Fall von *LAWN PARTY* (Rasenparty, 1965), einem wirklich irritierenden Bild, war es so, dass ich es 1986 bei meiner Retrospektive im Whitney Museum nicht ausstellte, eben weil es so abweisend wirkt. Ein paar Jahre später in Buenos Aires (1998) habe ich es dann gezeigt. Ich hatte begriffen, dass es sehr gut zu den übrigen Arbeiten passte. Das war ein interessanter Umschwung, denn damals gab es niemanden, der mit mir darüber gesprochen hätte: Mein eigener Blickwinkel hatte sich verändert. Ich bin überzeugt, dass wir uns mit der Zeit ändern, und die Bilder auch. Das gilt insbesondere für Ölbilder. Zuerst haben sie diese Frische und später reifen sie dann aus. Ein gutes Ölbild wird in fünf Jahren noch besser sein; es wird irgendwie kohärenter. Meine Bilder haben die Tendenz, etwas inkohärent zu wirken. Ein gutes Bild von mir wirkt nach fünf oder zehn Jahren einheitlicher. Sie altern gut, wenn sie gelungen sind, das ist eine der Besonderheiten von Öl. Ein Ölbild braucht einfach sehr lange, bis es trocken ist.

ES: Zu diesen objektiven Veränderungen kommt noch hinzu, dass Bilder sich, wie du sagst, in der Zeit bewegen, und vielleicht gibt es immaterielle Aspekte, die erst mit der Zeit quasi gerinnen und greifbar werden; etwas, was es, wie du gesagt hast, in der Photographie nicht gibt. Diese bleibt gewissermassen immer statisch, während gemalte Bilder immer in Bewegung sind.

AK: Photographie ist im Grunde eine Kunst der Vergangenheit, während Malerei, sofern sie was taugt, eine Kunst der Gegenwart ist. Wenn man ein altes Bild anschaut, so wirkt es immer noch absolut gegenwärtig, besonders die Freskomalerei, weil dabei kein Öl verwendet wird.

ES: Und wie ist das bei deinen Bildern? Ich meine, ich habe selbst noch nicht so viele gemalt. Aber auch die scheinen sich je länger je mehr irgendwie zu verändern, und ich weiss nicht genau, warum. Bei dir ist es ja so, dass du ungefähr fünfzigtausend Bilder gemalt hast. (*lacht*) Verändern sich diese Bilder auch in deinen Augen, wenn du dem Bogen folgst, den dein Werk beschreibt?

AK: Malerei ist eine Bewegung in der Zeit und im Allgemeinen versucht man in der Gegenwart zu bleiben. Man versucht etwas, was einem einen Kick verschafft, so dass man laufend mit der eigenen Unzulänglichkeit konfrontiert ist und mit dem, was man machen will, nicht zu Rande kommt. Darauf konzentriere ich mich. Die Vergangenheit ist Vergangenheit; die Bilder schauen entweder gut aus oder eben nicht.

ES: Und die Zeit?

AK: Das Bild soll eine Art Blitzaktion sein. Man hat diesen Flash, und wenn er etwas taugt, verflüchtigt er sich auch nicht. Ein altes Bild unterscheidet sich nicht von einem neuen, wenn es dieses Gefühl von

ALEX KATZ, TWO BUILDINGS, 2003, oil on canvas, 128 x 97 / ZWEI GEBÄUDE, Öl auf Leinwand, 117,5 x 93,7 cm
PHOTO: KEVIN MAZUR FOR ARTS AND CULTURES NEW YORK

Gegenwart vermittelt. Ähnlich wie der Stil. Man weiss einfach, dass etwas Stil hat. Rubens malte immer aus diesem Flash heraus. Er besass die nötige Energie. Es ist eine Frage der Energie.

ES: Du hast ein atemberaubendes Tempo. Und du hast ein ganz besonderes Zeitgefühl. Hat dir das Malen geholfen, die Zeit in den Griff zu bekommen?

AK: Nein. Ich kann das Ganze nur in den Griff bekommen, indem ich male. Es hält mich in Atem. Ich kann sechs Stunden lang in einem Raum Farbe auf die Leinwand auftragen und es absorbiert mich vollkommen, eine tolle Sache. Es ist sehr spannend, Farbe auf die Leinwand aufzutragen..

ES: Und so erträgst du die Gegenwart am besten. Beim Joggen oder auf einer Cocktailparty bist du höchstens etwa achtzehn Minuten mit von der Partie, dann bist du weg und erledigt.

AK: Beim Malen fühlt man sich ganz seiend. Das kann auch beim Joggen der Fall sein, aber es nimmt einen weniger in Anspruch. Das Malen absorbiert einen ganz. Man lässt sich treiben, ähnlich wie beim Joggen oder Schwimmen, aber das Malen eines Bildes ist mit enormer Anspannung verbunden. Für mich war Malen immer so etwas wie ein 400-Meter-Rennen. Man startet sofort voll durch, man driftet, man ist übersäuert, der Körper versteift sich total – Rigor mortis – und man versucht es irgendwie zu überstehen. In ein Bild muss man etwas legen, was man in andere Dinge nicht hineinzulegen braucht.

ES: Einen Teil seiner selbst?

AK: Einen Teil seiner selbst. Und das ist eine Riesenanstrengung, das zehrt. Ich glaube nicht, dass ein Photograph diese Erfahrung macht, diesen Kick, diese Anstrengung erlebt. Das ist eines der Dinge, die man braucht, um malen zu können, und etwas, was einen mit anderen Malern verbindet – dass nämlich diese Person mit diesem Bild da durch musste. Ich hab deshalb auch grossen Respekt vor jedem Maler, der sich darauf einlässt. Es gibt auch welche, die nichts dergleichen tun, aber ein guter Maler muss da durch.

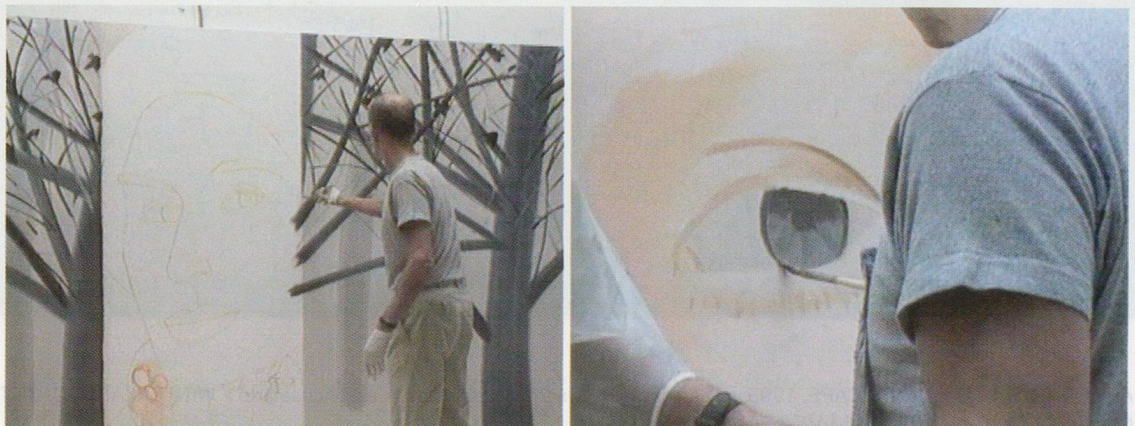
Übersetzung: Uta Goridis

ENA SWANSEA

ist Malerin. Sie lebt und arbeitet in New York.

Alex Katz in his studio / bei der Arbeit im Atelier.

Video stills from / aus: ALEX KATZ FIVE HOURS, 1996, directed by Vivien Bittencourt & Vincent Katz.





ALEX KATZ, WINTER LANDSCAPE, 1993, oil on canvas, 132 x 240" (destroyed in warehouse fire) / WINTERLANDSCHAFT, Öl auf Leinwand, 335,3 x 609,6 cm (wurde beim Brand eines Lagerhauses zerstört).

STÄDTE UND LÄNDER
AUTUMN

NOV. 23. 1993



IT'S ALL ABOUT CLOTHES AND HAIRCUTS!

BRUCE HAINLEY & ALEX KATZ IN CONVERSATION

BRUCE HAINLEY: I wanted to ask you about the book cover you did for James Schuyler years ago, as a way of linking you and your work with light, immediacy, and the world that's around us.
 ALEX KATZ: I think the upside-down boat on the shore is like a beautiful thing that's slightly depressed. The imagery is just like his poems. I thought the font was ultra-chic, which relates to his taste.
 BH: I associate you with ultra-chic, too.
 AK: Jimmy was the most tasty of his time. He was John Ashbery's reader. I think his colloquialisms are the most refined. His poem about milk basically has no subject matter yet it's beautifully ordinary. It's not

really light. Schuyler's about plainness—not light—and fantastic taste.
 BH: Schuyler lived with the Fairfield Porters for many years. I associate you with Fairfield Porter. I'm interested in that you both remained figurative painters when it was highly unfashionable. I always thought of his work—and very much your work—in terms of the supposed, easy separation between representation and nonrepresentation, figuration and abstraction.
 AK: In the day, I just didn't like the generalizations, I didn't feel comfortable with any of them, but there are differences. Abstraction—when it's interesting—is about interesting generalities; figuration is interesting when it's about specific things. The more intelligent painters were all painting abstract at that time—and Fairfield, he liked the good painters. We all liked abstract painting, but Fairfield especially liked de Kooning because he was painting figuratively. I first saw Fairfield's paintings at the Stable Annual. They looked like a Coke ad. I thought that was terrific. There was something mysterious about it because it sort of looked like a dead old painting. It had dead tones in it, dead color tones, which interested me. He could paint on a painting day after day and the whole thing stayed alive. Porter's banal subject matter is amazing—very natural because it wasn't abstract or artificial. He was completely civilized and tasty when most of the stuff around seemed like Hicksville.

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

AK: They're all recognizable. Everyone pretty much looks like the real person. That's being specific. What's realistic is giving the viewer enough information so that his brain can fill in the rest. That's realistic painting. What happens is people get convinced by the form that something's realistic, but then when you move into another form you have problems because they already think that the Rembrandt looks realistic and think that what I'm doing looks like sign painting. If you put everything in, it becomes naturalistic. You may be able to recognize it, but it's out of the realm of perception. Perception is when you get the whole thing without necessarily seeing the pieces. That's what's interesting to me. What you see is a variable. People think of it as a fixed thing—but I doubt it.
 BH: I want to ask you about the painting of the Skye Terrier, *SUNNY* (1971). Was it your Skye Terrier?
 AK: Oh yeah, he was. Quite a dog.
 BH: It's such a great painting. Do you think it may trump a lot of the portraits you've done of people?
 AK: It's certainly one of the most popular paintings I ever did. There was something about the idea of painting a three-foot red tongue. I did four of them for that series, which was difficult because the dog was moving. I actually have the first sketch here. *(Alex leaves room and returns with the small painting.)*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BH: Do you have a favorite cocktail?

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

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

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

PHOTO: OMBRE TON
INCHILLI 22 01 0117000000 1000 x 3000 00
CANTIER 33 x 174 x 10000000 2 174 x 30
VTEX AVIS' 10000000 2 30 00 1000 01 00

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



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

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

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

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

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

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

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

BRUCE HAINLEY

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

AUF TENÜ UND HAARSCHNITT

KOMMT ES AN!

BRUCE HAINLEY & ALEX KATZ IM GESPRÄCH

BRUCE HAINLEY: Ich würde gerne mit dir über diesen Buchumschlag sprechen, den du vor Jahren für James Schuyler gemacht hast, und so dich und dein Werk mit dem Licht, dem Unmittelbaren und der Welt, die uns umgibt, in Verbindung bringen.

ALEX KATZ: Für mich ist dieses umgekehrte Boot am Strand ein sehr hübsches Bild mit einer leicht melancholischen Note. Genau wie seine Gedichte. Auch die Schrift war ultraschick und entspricht seinem guten Geschmack.

BH: Ultraschick verbinde ich auch mit dir.

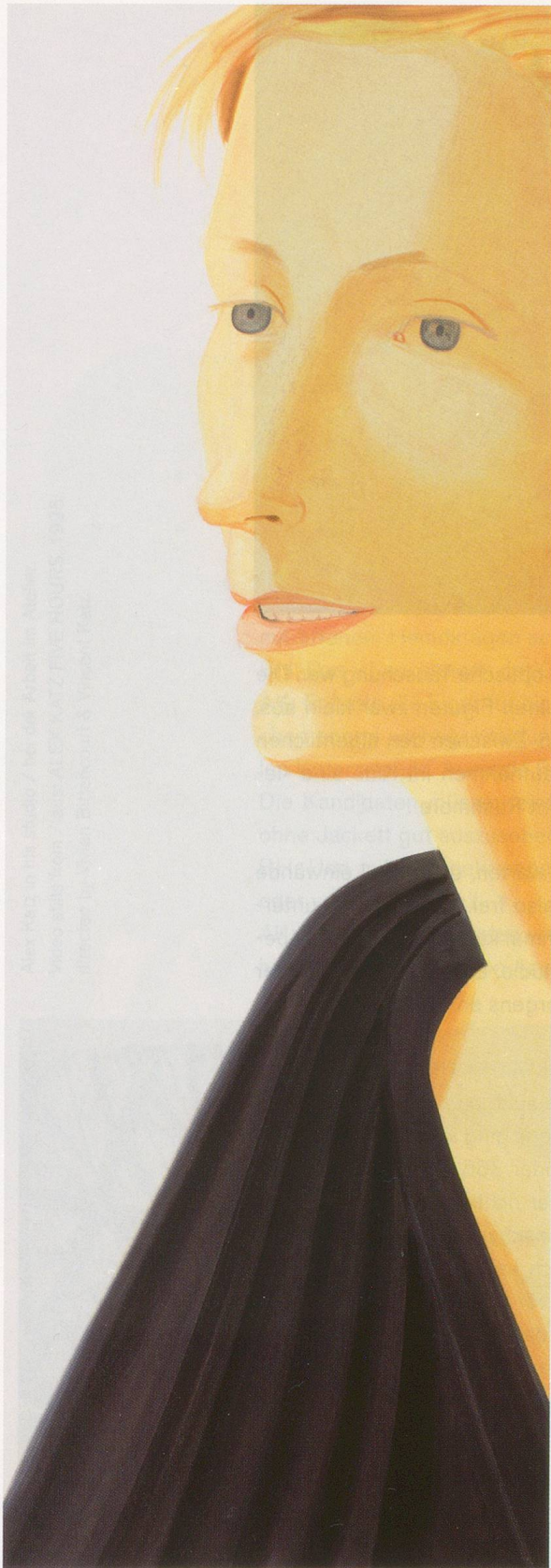
AK: Jimmy war damals der Mann mit dem besten Geschmack. Er war ein begeisterter Leser von John Ashbery. Seine umgangssprachlichen Wendungen sind ausgesprochen raffiniert. Sein Gedicht über Milch hat gar kein eigentliches Thema und trotzdem wirkt es so wunderbar alltäglich. Aber nicht wirklich leicht. Charakteristisch für Schuyler sind die einfachen – nicht die leichten – Dinge und eine phantastische Stilsicherheit.

BH: Schuyler hat viele Jahre bei den Fairfield Porters gelebt. Fairfield Porter assoziiere ich auch mit dir. Interessant finde ich, dass ihr beide weiterhin figurativ gearbeitet habt, als dies als völlig überholt galt. Ich habe sein Werk – und zum grossen Teil auch deines – immer im Licht der angeblich einfachen Unterscheidung zwischen «gegenständlich» und «gegenstandslos», «figurativ» und «abstrakt» betrachtet.

AK: Diese Verallgemeinerungen mochte ich damals nicht. Es war mir bei keiner von ihnen wohl, doch muss man auch da unterscheiden. In der guten abstrakten Kunst geht es um interessante allgemeine Qualitäten; die figurative Malerei ist hingegen nur dann interessant, wenn sie sich mit spezifischen Dingen beschäftigt. Damals malten alle intelligenteren Maler abstrakt – für Fairfield zählten aber nur die guten Maler. Wir alle liebten die abstrakte Malerei, doch Fairfield begeisterte sich vor allem für deKooning, weil er figurativ malte. Ich sah Fairfield's Bilder erstmals an der regelmässigen Jahresausstellung. Sie wirkten wie eine Cola-Reklame. Ich fand das toll. Sie hatten etwas Mysteriöses, und zwar, weil sie toten alten Bildern glichen. Diese stumpfen Töne, diese stumpfen Farbnuancen reizten mich. Er konnte tagelang an einem Bild malen und trotzdem blieb es lebendig. Porters banale Themen wirken erstaunlich – und absolut natürlich, weil sie weder abstrakt noch gekünstelt sind. Er war einfach durch und durch kultiviert und stilsicher, während fast alles andere dort irgendwie «provinziell» wirkte.

BH: Was genau wolltest du im Rahmen deines Projekts für das Modejournal *W* erreichen, für das du Martha Stewart und andere porträtiert hast?

AK: Man kann sie alle erkennen. Jede sieht mehr oder weniger so aus wie in Wirklichkeit. Das verstehe ich unter genau sein. Ein realistisches Bild gibt dem Betrachter genügend Informationen, dass sein Hirn den Rest ergänzen kann. Das ist realistische Malerei. Gewöhnlich ist es so, dass die Form die Leute dazu bringt, etwas für realistisch zu halten. Sobald man jedoch die Form wechselt, wird das problematisch, weil die Leute von vorn herein schon denken, dass Rembrandt realistisch ist und dass das, was ich mache, wie Reklamemalerei aussieht. Fügt man alle Details hinzu, wird das Ganze naturalistisch. Man kann es vielleicht gerade noch erkennen, doch es liegt schon ausserhalb unseres Wahrnehmungsvermögens. Wahrnehmung bedeutet das Ganze zu erfassen, ohne unbedingt jede Einzelheit zu sehen. Darauf kommt es mir an. Was man sieht, ist eine Variable. Doch die Leute halten es für etwas Feststehendes – was ich fragwürdig finde.



ALEX KATZ, TILDA, 2004, oil on canvas, 96 x 33 1/2" /

Öl auf Leinwand, 243,8 x 85,1 cm.

(PHOTO: ELLEN LABENSKI / PACE WILDENSTEIN, NEW YORK)

BH: Ich möchte dich etwas fragen zum Bild des Skyeterriers SUNNY (1971). War das dein Hund?

AK: Oh ja. Das war er. Ein tolles Tier.

BH: Es ist ein grossartiges Bild. Glaubst du, dass es womöglich besser ist als manches menschliche Porträt, das du gemacht hast?

AK: Bestimmt ist es eines meiner beliebtesten Bilder. Der Gedanke, eine neunzig Zentimeter lange rote Zunge zu malen, hatte schon was. Ich habe vier Bilder für diese Serie gemalt, und das war nicht einfach, denn der Hund bewegte sich ständig. Die erste Skizze müsste übrigens hier irgendwo sein. (*Alex verlässt den Raum und kommt mit dem kleinen Bild zurück.*) Ich lag direkt vor Sunny im Gras, als ich es malte; ich schaute ihn unentwegt an und dachte, dass dieser im Gras hechelnde Hund überhaupt keine Form zu haben schien. Dann schaute ich auf das Bild, und es hatte durchaus eine Form. Die Marlborough Gallery hat es auf der hinteren Umschlagseite von *Artforum* platziert. (*Lachen*) Die Zeitschrift wurde echt nervös deswegen.

BH: Beim Hereinkommen ist mir das Cutout aufgefallen. Kannst du etwas darüber sagen, wie es war, als du begonnen hast die Figur aus der Leinwand herauszulösen?

AK: In den 50er Jahren habe ich mehr herumexperimentiert als heute, und dabei zerstörte ich eine Menge Bilder, vielleicht über tausend. Ich wusste, dass ich offen und direkt malen wollte. Wenn man aber nicht wirklich weiss, was man tut, produziert man viel Schrott. Ich habe das dann einfach weggeworfen. Doch bei einem Bild mit mehreren Figuren bekam ich einfach den Hintergrund nicht hin. Manchmal liess sich das noch beheben, meist wurde es aber, wenn ich ein zweites Mal darüber ging, nur noch schlimmer und schliesslich ganz unbrauchbar. Doch die Leute auf dem Bild waren gar nicht so schlecht, also beschloss ich sie auszuschneiden. So hat das angefangen. Und dann sah ich mich plötzlich mit diesem komischen Objekt konfrontiert. Auf der Leinwand hatten die Figuren ihre natürliche Grösse gehabt, aber ausgeschnitten waren sie nur noch so und so gross. Auf diese Weise begann das spannende Spiel mit den Grössenverhältnissen.

BH: Als ich zum ersten Mal das Cutout von Frank O'Hara sah, war das ganz merkwürdig, so als sei diese Person zufällig in mein Blickfeld geraten. Und als ich mich umdrehte, ...

AK: Sie sieht richtig lebendig aus. Kommt man aber näher, merkt man, dass sie nur etwa sieben Achtel ihrer natürlichen Grösse hat ... Edwin Denby beschrieb genau dies in einem Artikel – wie er die Figur aus

ANNIVERSARY EDITION FOR PARKETT

ALEX KATZ

SUNNY, 2004

Silkscreen on aluminum, 5 1/8 x 5 7/8 x 2"

Printed by Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zürich.

Edition of 70/XXX, signed and numbered.

Siebdruck auf Aluminium, 13 x 15 x 5 cm.

Druck; Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zürich.

Auflage: 70/XXX, signiert und nummeriert.

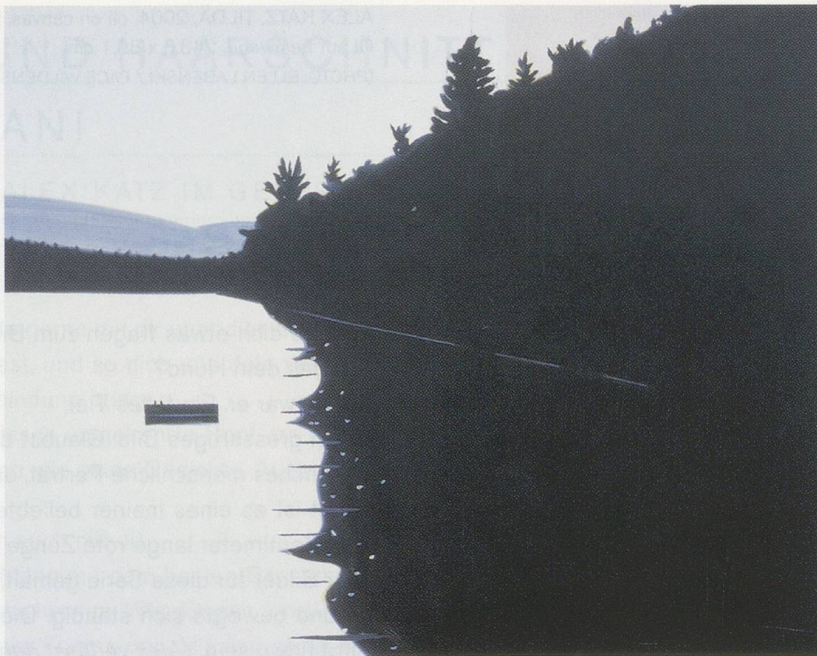
PHOTO: MANCIA/BODMER, FBM-STUDIO, ZÜRICH

alex katz zu den 100 Jahren der Kunst der Siebdruckerei
Alex Katz zu den 100 Jahren der Kunst der Siebdruckerei



MATTHEW BARNEY (1994)

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



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

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

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

BH: Wie kam die Nachtserie zustande?

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

BH: Hast du einen Lieblingscocktail?

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

AK: Einen sehr eleganten von der Stange, einen Cerruti, der sitzt wie angegossen, einfach perfekt. Ich hab mir aber auch schon Anzüge schneiden lassen. In meiner Jugend gab es in unserem Viertel Künst-

ler und Basketballspieler. Und mein Vater hatte diese tolle Figur eines Basketballspielers – ein Körper mit echtem Gewaltpotenzial, wie ein römischer Gladiator. Zu meinem Leidwesen hatte ich das nicht ... Aber einer der Burschen, mit denen ich Ball spielte, sagte eines Tages zu mir: «Alex, du bist der Typ für Anzüge, ich hätte viel lieber deine Statur als die deines Vaters.» (*Lachen*)

Übersetzung: Uta Goridis

BRUCE HAINLEY

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



Printed by A. ...

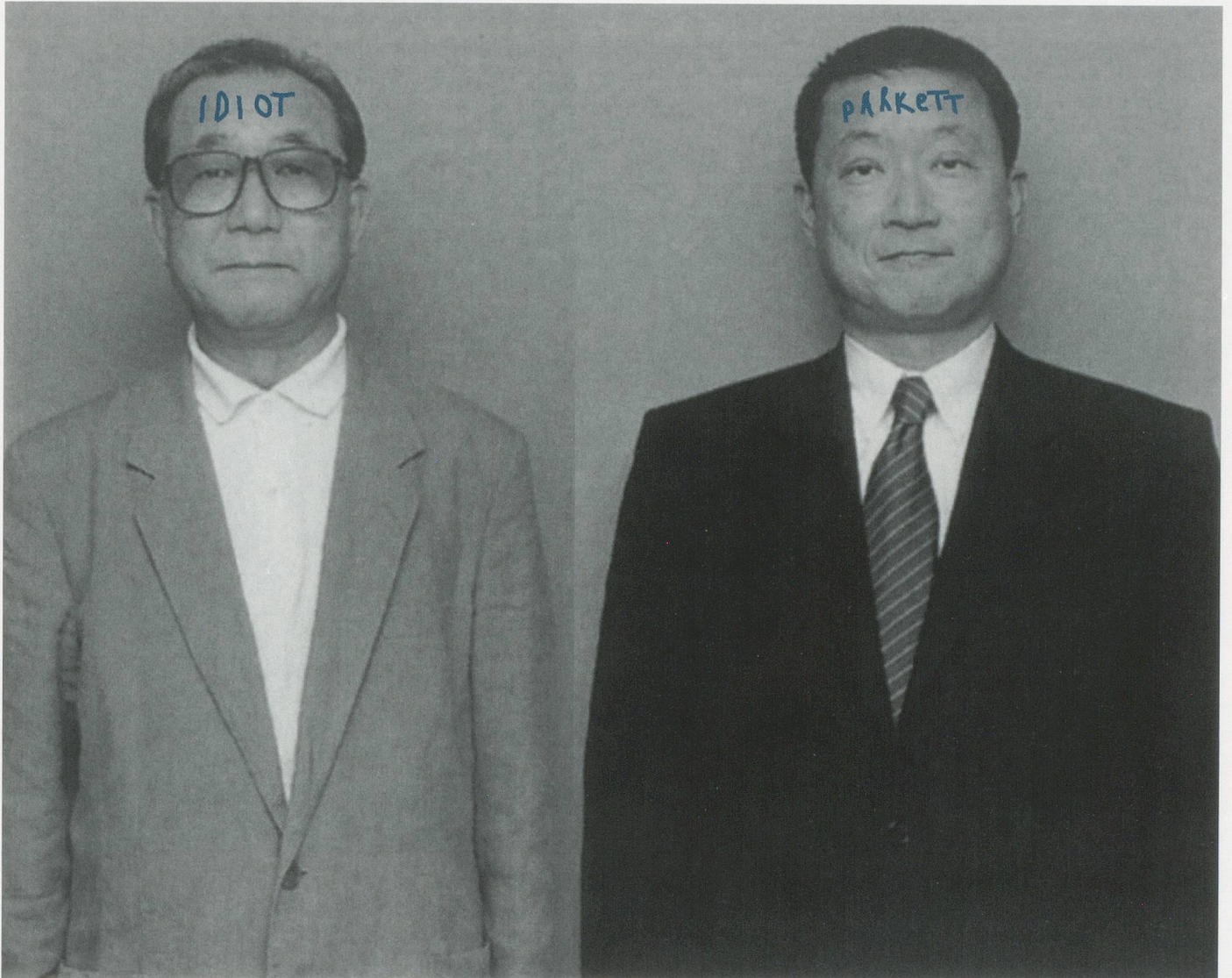
Edition of 50/XXX, ...

Siebdruck auf ...

PHOTO: MANCIA/SODMER, FBM-STUDIO, ZÜRICH

MATTHEW BARNEY, 2004

The railroad he died in was nearly dead too. The big trains left town in the sixties, taking the neighborhood with them. The apartment, looking out on the rusting girders of the abandoned El, had taken it personally.



called 'the wheel' for its circular and endless motion, the case that had become an unbreakable trap, its stains forever fresh.

She had quit, cold turkey, transferred out to missing persons and accidentals but now here it was, right up in her fucking grill. If had sought her out and she could feel the warm and poisonous orchid of the bad seed blossoming inside her. She needed to back out, now, and she needed some backup, some serious fucking backup.

But Mike was on his knees, tugging at the detroying linoleum.
'Just look at these floors, is that parquet?'

GUSTAVE CAILLEBOTTE (1848-1894)
RABOTEURS DE PARQUET 1875 MUSÉE D'ORSAY PARIS

MAURIZIO CATTELAN, 2004



GUSTAVE CAILLEBOTTE (1848-1894),
RABOTEURS DE PARQUET, 1875, MUSÉE D'ORSAY, PARIS.
(PHOTO: RMN / HERVÉ LEWANDOWSKI)

The railroad he died in was nearly dead too. The big trains left town in the sixties, taking the neighborhood with them. The apartment, looking out on the rusting girders of the abandoned EI, had taken it personally. Unfolding sullenly through a line of mean and tilting doorways, its essential emptiness was unredeemed by a scattered collection of small objects that seemed to have no common point of reference. Plastic flowers and Japanese dolls mingled with single gloves and castings of body parts in rooms whose crumbling crown moldings and sloping, splintered floors were coated in a gritty crust of chocolate brown paint. It had the exact emotional temperature of a bitterly resentful relative confined to a distant and unforgiving institution that you never visit.

The apartment didn't want to feel that way but it did. The feeling gave it a way to keep going, to protect a tiny, irrational flame of hope that someone would come and rescue it some day. And now one of the detectives was paying far more attention to the exposures and the number of rooms than to what looked like the residue of a hoarding disorder but wasn't.

"This could be fixed up nice...it's got good light," he muttered.

The apartment felt faint. Could it be Him?

"For Christ's sake, Mike, it's a dump. Can we pay a little less attention to your Bob Vila fantasies, somebody just died here."

The other detective snapped her notebook shut and walked a little further into the gloom.

The apartment did not like her.

"I've got to live somewhere," he mumbled, "So maybe it needs a little work. I've got a right to live somewhere, don't I? You don't see three exposures every day, I've been looking for four months, maybe I could get in on the ground floor here."

Now, the apartment thought, now is the time to show him something special.

And Mike said, "Holy shit, just look at that."


Hoping he might have noticed something related to actual police work, Anna turned her head. They had arrived in the kitchen. Never an underachiever, in its loneliness, the apartment had set a new benchmark for squalor there. It too was filled with the strange hodgepodge of esoteric artifacts. But there was one thing, right there on the grease stained wall that was all too familiar. A diagram, last witnessed in blood at the scene of several murders: each more grotesque, more 'artistic' than the last.

Suddenly her heart was pounding. She was sweating and surely the world itself was sinking and rising with her hopes, because this feeling was why she had become a detective and this feeling was why she had stopped being a homicide detective. It all flooded back. The spiraling logic and terror of her final case, the case they called 'the wheel', for its circular and endless motion, the case that had become an unsolvable trap, its stains forever fresh.

She had quit, cold turkey, transferred out to missing persons and accidentals but now here it was; right up in her fucking grill. It had sought her out and she could feel the warm and poisonous orchid of the bad need blossoming inside her. She needed to back out, now, and she needed some backup, some serious fucking backup.

But Mike was on his knees, tugging at the decaying linoleum.

"Just look at these floors; is that parquet?"



So when he was writing the essay for Parkett, Joe Klein called me : "What do you mean it felt like we were running the White House?" I replied: "Exactly that. I felt like people like us were running the White House. In retrospect, it was the end of a political era."

SARAH MORRIS, 2004