

Alex Katz special collaboration : like a quarter mile race : a conversation = wie ein 400-Meter-Lauf

Autor(en): **Swansea, Ena / Katz, Alex / Goridis, Uta**

Objektyp: **Article**

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: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681090>

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

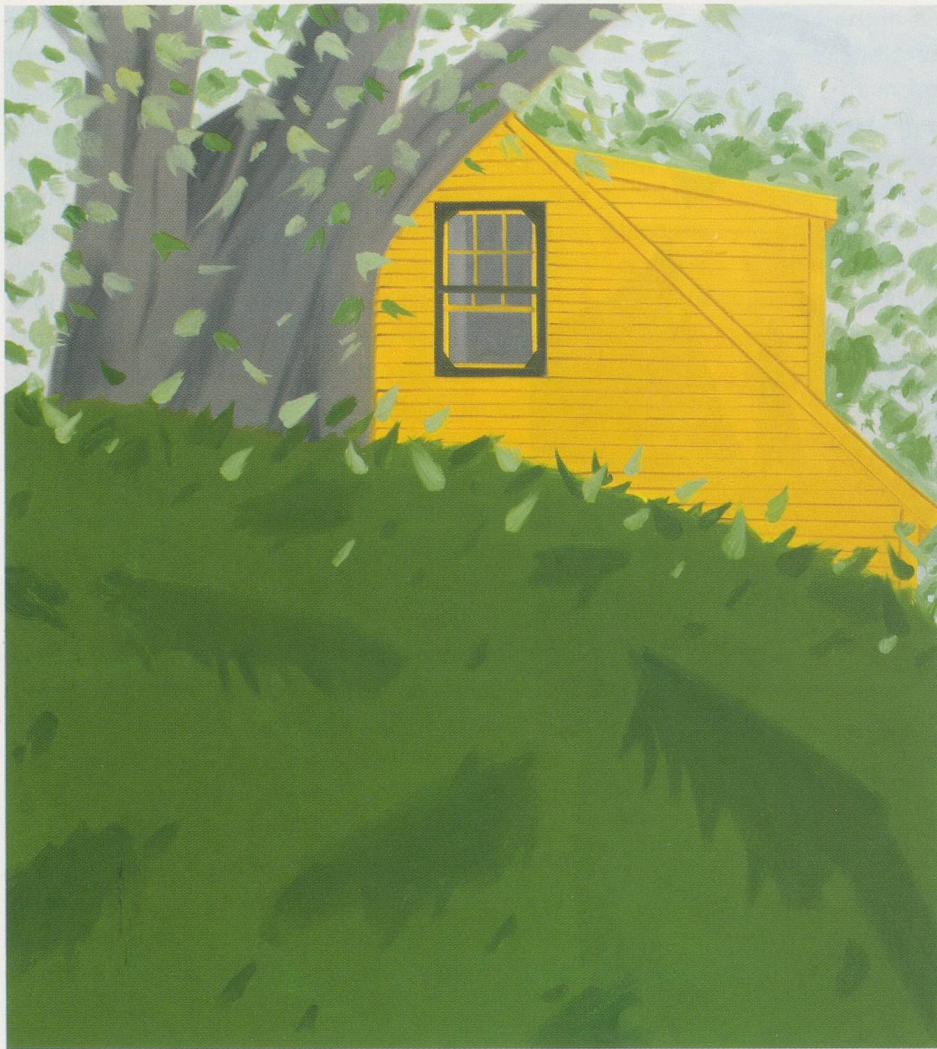
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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
ДИЛЕКЦИОНЕР И ГИСТАРИАНТ ЖЕЛТІ ҚАРАСЫН
АҚА 103 * 500. І ОБЪЕКТЕБІЗ БОЙЫНЧА
МІТЕХ КІТАП ОБЪЕКТЕБІЗДІ І 5000* ҚА ҚА ҚА

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.

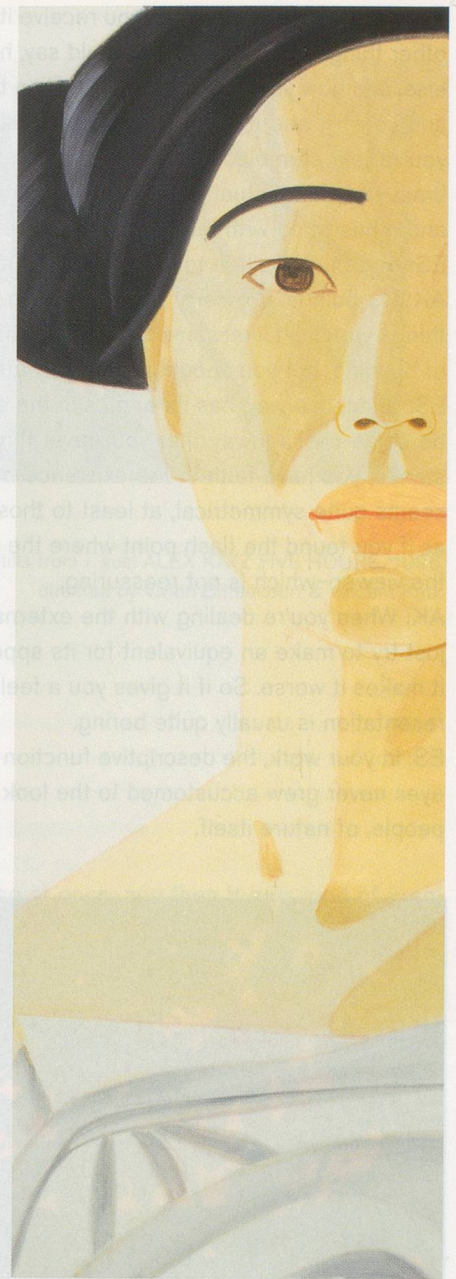
AK: I don't know whether painting, per se, is any more communicable than other forms of visual art; perhaps it's even a little less so, because of techniques. We've gone through a time period when artists were making paintings for a very small audience, and now they're making paintings for a much larger 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.

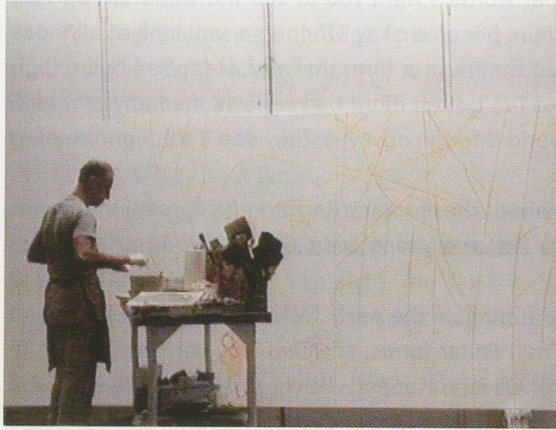
ES: Taste, in a way, has its origins in the subconscious, where paintings come from, and there seems to be some passageway that you travel through, leading what is not known out onto the canvas. For instance, you have faith in the existence of irregular features in a portrait of someone who, in the flesh, 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.

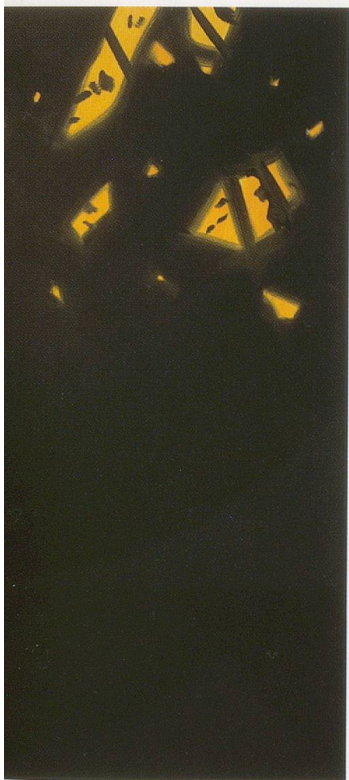
ES: Where does that navigation system that you have come from?

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.



PHOTO: OBEI STOD
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?

(SACIDE: ALEX KATZ, KYM, 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 blosser 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 THE MUSEUM OF MODERN ART)

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.

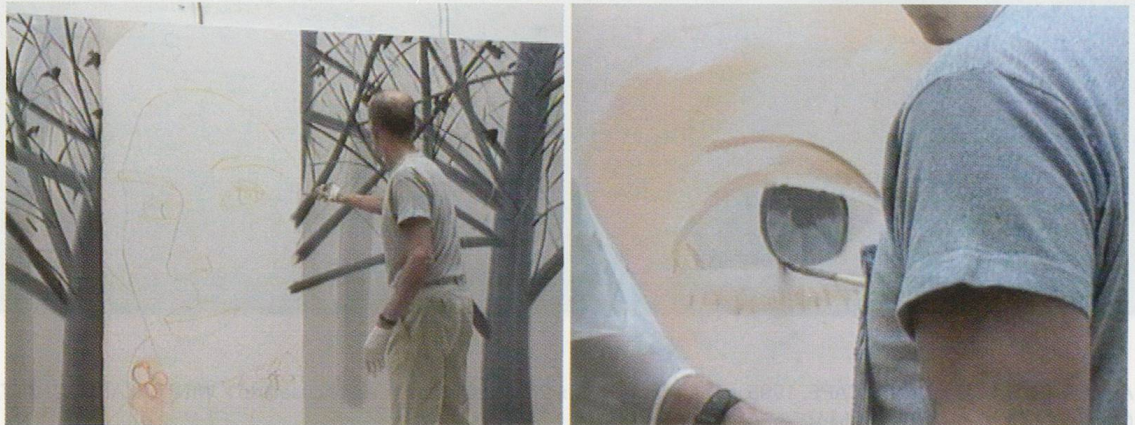
Übersetzung: Uta Goridis

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

HOCHZEITEN
50