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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: Interview with James Rosenquist = Interview mit James Rosenquist

Autor: Taylor, Paul / Rosenquist, James / Wettstein, Brigit

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680748

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

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

PAUL TAYLOR

Interview with James Rosenquist

PAUL TAYLOR: Even in the '90s Pop Art and Pop artists are at the cutting edge of the art world's diplomatic corps. You have just returned from a show in the USSR.

JAMES ROSENQUIST: I had a big exhibition in Moscow, in the central hall of artists called the Tretyakov Gallery, in February. It was a tremendous amount of work. Thousands of people came, thousands. At the opening, the place was jammed.

PT: Was there much written about it there?

JR: Oh yes. People wrote poems about it. Andrei Vosnesewski wrote a piece. They all thought I was very optimistic. They loved it. A lot of the art students know a great deal about what's going on in New York now. How they find out, I don't know. There's nothing in the newspapers or journals. Whatever material they get from the West is handed around, shuffled around and read. The thrust of my show was that everything there was painted from a paintbrush and oil paint. I didn't have any high technology or anything like that. It was more carpentry than high tech. I wanted to be on an equal level with the Soviets. I didn't want to appear chauvinistic, like I was bringing any fancy, high-falutin' thing there that they couldn't possibly ever have.

PT: Let's move along to Paris, to quite a change of scene. The USSR is embracing some aspects of American art. Paris, meanwhile, is laying claim to being the art capital of Europe. There was a highly publicized gesture of hostility to American art in that city last year, and your work was at the center of it.

JR: I read some articles about it in some magazines. What happened was that the atmosphere in Paris just before the art fair was very anti-American and very bitter about the art market. The general attitude was that prices were high and false and the people who were responsible for this were the New York art dealers and a few New York collectors. So at Leo Castelli's booth at FIAC, someone came in and slashed a Lichtenstein painting. While he was being tackled, the stand was left unattended, and another guy came in and slashed my painting, really slashed it up. Castelli didn't press charges, and later Leo got a letter from the people who slashed it, saying something like "We have done this ghastly, terrible thing and we thank you for not pressing charges. But you must realize our role and our importance" – which was all nuts, totally crazy. They said to Leo, "Isn't it true that art should be freedom, that art can be anything, that art can be this gesture?" So their art is slashing. It's destruction. They're claiming that. But there was a lot of bad feeling before that.

The problem is that the real truth isn't available to the Parisians – they're on the wrong side of the pond. They don't know the grass roots or what really happens. Of course, I know that a lot of things are wrong here, things that happened in the Eighties. The Eighties will be a very interesting time to try to put one's arms around and write about. Some of the aspects are that a lot of artists managed to sell a lot of work without actually working very hard. It was easy, so

---

PAUL TAYLOR is the editor of *Post-Pop Art*, MIT Press, 1989.

easy that things would just slip out of their mouths, like porridge. That went for the artists and the dealers who never, ever knew about any hardships or any hard times. After things happened to them, they didn't do anything with their careers. Also, there was a lot of manipulation by people who thought that art is an investment, like real estate. But unlike real estate, a painting doesn't need a tax stamp on it, it doesn't have a deed, it doesn't have to be registered. Yet some of the paintings went for real estate prices. A picture, rolled up in a tube and shipped around the world, represents a sizable amount of money without needing any record. So certain collectors who I don't want to name who are on the boards of the various museums got the museums to have shows of this work and made the prices go up, and then they sold them again, and profited by them. This is like insider trading.

PT: But these are quite common charges, Jim. Are you talking about anyone in particular?

JR: You can tell who the people are. Maybe it's not so bad. The bad part is that these collectors actually sold right away. So it was very obvious. There's nothing wrong with promoting paintings. But then they just dump them. What's disturbing is someone who buys fifteen paintings and then just sells them, that's damaging. And when those paintings come on the market, they make a false market, low or high, and that's terrible. Panza owned eight or ten of my paintings years ago. Now I don't think anyone owns more than about six. It sounds funny, but I'm happy about that.

PT: Are you saying that there should be hardship involved in the making of art?

JR: No. Listen, suffering doesn't make great art. But if a youngster sells well and has a tremendous curve, and then something goes wrong – s/he doesn't really know what – that's the hard part.

PT: So hardship comes after success?

JR: I hate the idea of an artist's spirit being destroyed without being kindled. Over 35 or 40 years I've seen very good artists have hardships which include short lives and, as a result, we are not entitled to all the wonderful things that they produce. I'm thinking of Oyvind Fahlstrom, Jean Michel Basquiat, Keith Haring, and an artist who just died – Oli Sihvonen – who was 61 and quite an interesting painter. But anything that dampens someone's spirit is terrible. So to survive a period of not selling works or having a hard time is important.

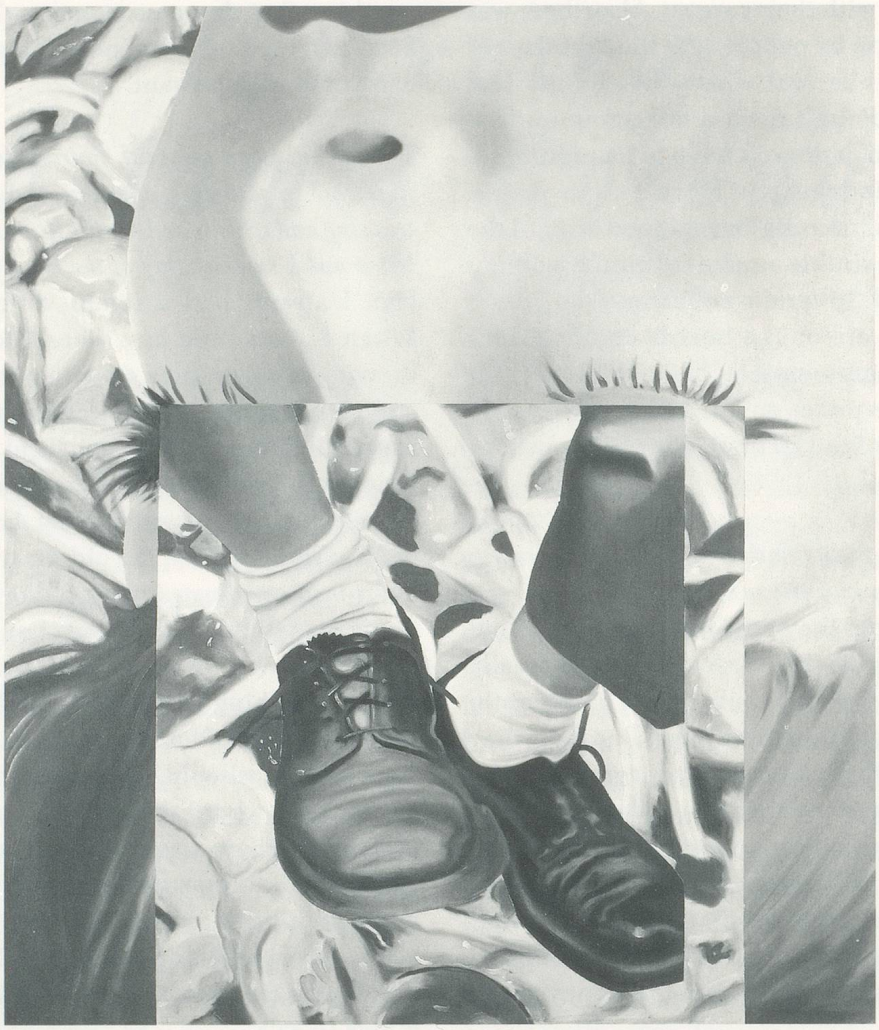
PT: Would you compare yourself to these artists of the Eighties? In your case, of course, there were a few years of training and schools and hardship, but yours was nevertheless a quick success story of the kind you're criticizing.

JR: I always had a totally different background. When I was a little boy, when I looked around and thought of anyone as an artist, they were always a commercial artist, and any other inspiration they had was really like a private, mystical hobby, something very exotic, very strange. I was intrigued by that, and when I won a scholarship to the Art Students' League of New York and met the old timers, they might have been fashion illustrators for the *New York Times* or doing something for TV, but they were all privately on to their own thing in their own studios. By contrast, everything in the Eighties looks, almost, like commercial art. Nothing is un-public, everything is for sale. You should have been here at the Friday Night Club where they had artists get together. In those days, there was almost an underground of art, which made it mystical, unusual, quite elite, really, out of nothing. Maybe people didn't want to sell it. So when I stopped doing billboards, I got a studio and I didn't care about selling my paintings. I didn't make things to sell.

PT: It happened to you, all the same.

JR: But seriously, I didn't make things to sell. I wasn't sure of myself, and my paintings were my companions. I was very aware of what I wanted to leave as a painting and not destroy. With one part of my brain, I could paint anything backwards with my eyes closed. I could paint any kind of advertisement that would sell something because I had years of experience of doing it. I could make something that would sell a product and make money for somebody. But art for me is something different from that. Instead, I thought about my existence in this society,

JAMES ROSENQUIST, PROMENADE OF MERCE CUNNINGHAM, 1963,
oil on canvas, 70 x 60"/Öl auf Leinwand, 178 x 152,5 cm.
(PHOTO: FRANK LERNER)



within the tremendous atmosphere of advertising in this country – on radio, television, magazines and everything else. You really feel an absence of that in the Soviet Union, or even just a few years ago in certain European countries where there wasn't much media and where the atmosphere is not loaded up with commercialism, as it is in America. Here, the atmosphere urges everyone to go buy, buy, buy a Chevrolet, go and buy. When I look at television in Florida, everything is displaced by advertising – serials, news, everything is jammed up. Anything of culture, even on the Public Broadcasting Service, is so little. Then they have quiz programs, all for goods, goods, all this consumer glop.

So that's something that I had been immersed in since I was little and I really began to resent it. And I thought, "Here I am, painting these big, ugly billboards in Times Square for the movies, the products and this and that, and I'm working hard to convince people to buy this and that. How can I use the same

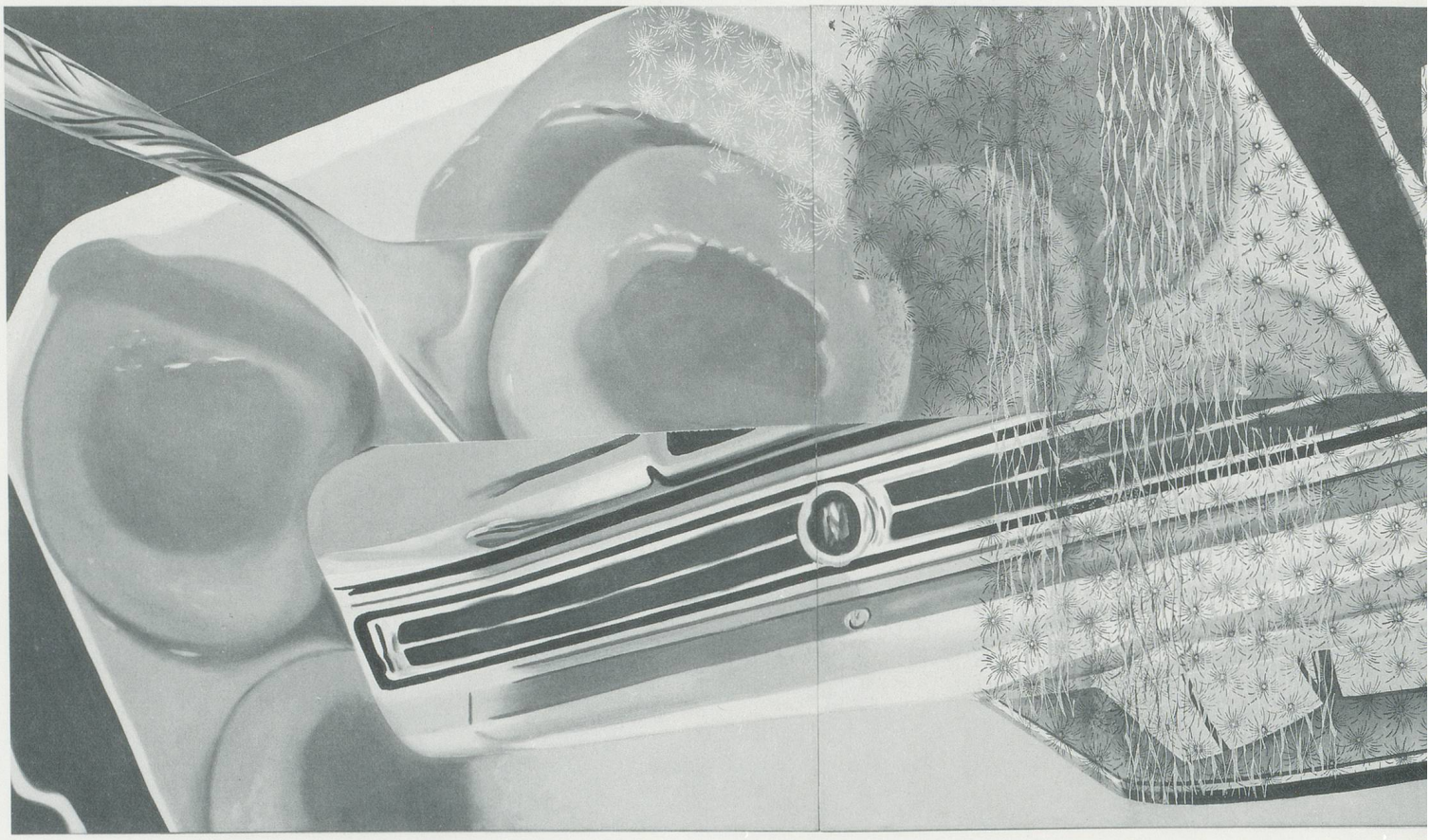
JAMES ROSENQUIST, EMBRACE I, 1983,
oil on canvas, 66 x 78¼"/UMARMUNG I, 1983, Öl auf Leinwand,
167,6 x 198,8 cm.

energy to do something different?" I didn't think of using any labels, like Andy Warhol did. I thought of things in general terms.

PT: Having mentioned Warhol, I guess you're aware that he refers to you in his Diaries as, simply, "the best," and out of all of the artists in your early Sixties Pop milieu, you and Warhol were the ones who came from commercial art.

JR: Roy Lichtenstein was a drafting guy. He's very exciting. I haven't seen him work but apparently he always uses mechanical tools. Then there's Bob Rauschenberg who could always make a dollar. Jasper Johns too – that coffee can with those paint brushes sticking out of them – before they were bronzed they were in Bonwit Teller's windows. They were just paintbrushes.

In addition to the commercial thing, I was trying to be cool, not hot. In other words, I didn't want to use brand names, I wanted to use big, expansive, vacuous pictures. I was interested in the *Nouvelle Vague* cinema



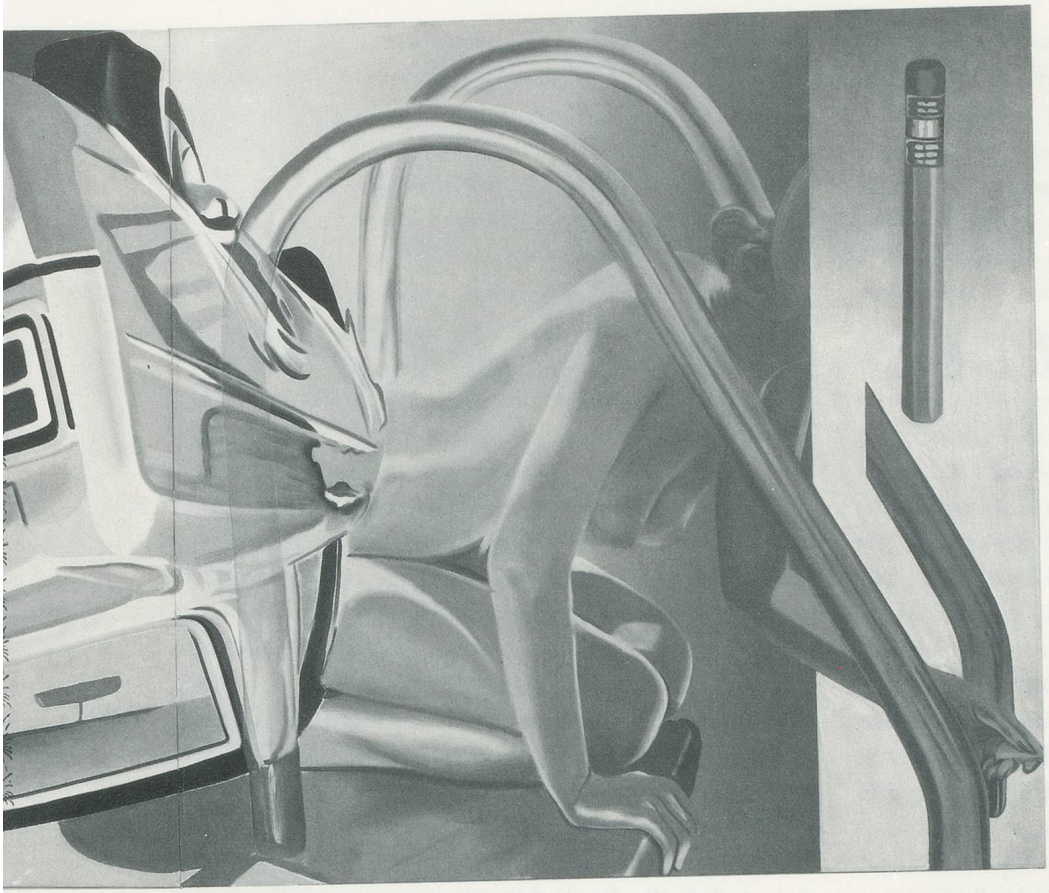
in France where the director was the producer and acted in it and was a one-man band. I was interested in time and remembering. I was influenced by existentialism and was interested in the absence of recent memory and the study of memory as a person grows older. I was interested in color – I wasn't interested in vivid colors – I was interested in tinting grays into pinks and colors and all kinds of delicate things that nobody had ever done before.

PT: In the Seventies, everything seemed to change in your work.

JR: Wait on a minute. In 1965 I did F-III, this total wrap-around large painting for Leo's little gallery on 4 East 77 Street. Then in '66 I was influenced very much by Eastern philosophy and I was trying to do a show that was like a gallery stroll where you came in through a painting and out through a painting and you walked around through a circle of experiences that were all quite unusual. In 1967 I launched into walk-through paintings which were shown in Paris and Venice. Anyway, hardly anyone has seen those. Then in 1969–70 I did rooms that had dry-ice fog in them and the paintings sort of disappeared into the ice fog. Then in '71 I had the accident.

PT: Afterwards, your technique seems to have changed, and your imagery too. The images within your pictures became sharper, and they relate to one another differently. Your images were spliced and dovetailed together instead of being collaged beside one another. Your shapes, instead of being boxy, became elongated and serpentine.

JR: It's hard to describe. When I was trying to figure out a new space in a painting, I did this painting STAR THIEF and I cut the image into shards and realized that I could still identify an image even if it was cut into shards, and I could still reveal something else through that so that the mind could see both things. It



JAMES ROSENQUIST, LANAI, 1964,
oil on canvas, 62 x 186" (three panels)/
Öl auf Leinwand, 157,5 x 480 cm (3teilig).

was a trick to make more space available in the painting – more space to paint in another idea, another attitude. I'm still working on that.

PT: By contrast, your work since the Sixties has consistently dealt in images of women, faces in particular, but also fingernails and feet. It could be said that you are ultimately a painter of women.

JR: The reason for that is that women wear lipstick and nailpolish that's supposed to attract someone. I am reminded of wild animals – their teeth, nails, hair – and when I look at women I see that they're still animals underneath all that makeup. In other words, while we humans are still evolving, we're still animals. What inspires artists? It's perception and snapping back to reality after dreaming.

PT: Is that to say that women are your inspiration? Do your women represent your sexual desire?

JR: No. Nor am I slicing up women, as has been said. That doesn't appeal to me. What it really is, is looking at someone and wondering about who they really are. That's the attraction to women. What insidious demon is behind that makeup? There are paintings of men too, and in those, the images of neckties and suits go on and on.

PT: Bearing in mind the reception given your work in both Moscow and Paris, do you think you've become an American symbol? Have your paintings become the billboards that you used to paint?

JR: I don't know what I'm taken for. I know I was the first person to introduce things on a large scale – before Oldenberg and Lichtenstein. Even the big paintings at the Louvre were always out the window aperture. Pollock's space either stayed on the surface or went way back. But it was not in your face and it was not disturbing. That's my work – it's in your face.

PAUL TAYLOR

Interview mit James Rosenquist

PAUL TAYLOR: Sogar in den 90er Jahren ist die Pop Art und sind die Pop-Künstler das Aktuellste innerhalb des diplomatischen Kunst-Korps. Du kehrst gerade von einer Ausstellung aus der Sowjetunion zurück.

JAMES ROSENQUIST: Ich hatte im Februar eine grosse Ausstellung in der Zentralhalle der Künstler in der Tretyakov-Galerie in Moskau. Dahinter steht ein gewaltiger Aufwand. Tausende von Besuchern kamen, und an der Eröffnung herrschte ein Riesengedränge.

PT: Wurde viel über die Bilder geschrieben?

JR: O ja. Es gab Leute, die verfassten sogar Gedichte. Andrei Vosnesewski schrieb ein Theaterstück. Sie fanden alle, meine Kunst sei voller Optimismus, und das gefiel ihnen sehr. Viele der Kunststudenten sind ziemlich gut informiert darüber, was in New York läuft. Ich habe keine Ahnung, wie sie das herausfinden. In den Zeitungen und Zeitschriften jedenfalls steht nichts. Alles, was sie an Informationen aus dem Westen ergattern können, wird herumgereicht und gelesen.

Der springende Punkt bei dieser Ausstellung ist, dass ich alles mit Pinsel und Ölfarbe gemalt hatte, ohne spezielle Geräte oder ausgeklügelte Techniken. Es steckt mehr Handwerk dahinter als High Tech. Ich wollte mich auf demselben Niveau wie die Russen bewegen, kein Chauvinist sein, der mit phantastischen, prätentiösen Dingen auffährt, die sie möglicherweise nie haben würden.

PT: Reden wir als Szenenwechsel ein wenig über Paris. Die Sowjetunion bedient sich gewisser Aspekte der amerikanischen Kunst, wohingegen Paris den Anspruch erhebt, die europäische Kunstmetropole zu sein. Letztes Jahr gab es in dieser Stadt einen, in der Öffentlichkeit stark beachteten Vorfall, eine feindliche Geste gegen die amerikanische Kunst, wobei Deine Arbeit im Mittelpunkt stand.

JR: Ich habe in einigen Zeitschriften darüber gelesen. Tatsache ist, dass vor der Kunstmesse eine ausgesprochen antiamerikanische Stimmung in Paris herrschte und eine gewisse Verbitterung hinsichtlich des Kunstmarktes zu verspüren war. Man war überzeugt, dass die Preise künstlich hochgetrieben würden und die Verantwortlichen dafür unter gewissen New Yorker Kunsthändlern und Sammlern zu suchen seien. An Leo Castellis Stand an der FIAC beschädigte dann jemand ein Bild von Lichtenstein. Während der Mann festgenommen wurde, blieb der Stand für einen Moment unbeaufsichtigt, ein zweiter Typ tauchte auf und zerschnitt ein Bild von mir, schlitzte es richtiggehend auf. Castelli klagte nicht auf Schadenersatz. In der Folge schickten ihm diese Typen einen Brief, in dem ungefähr folgendes stand: «Wir haben diese entsetzliche Tat begangen, und wir danken Ihnen dafür, dass Sie auf Schadenersatz verzichten. Sie müssen sich jedoch unserer Rolle und der Bedeutung dieser Tat bewusst sein.» – Eine total verrückte Sache. Sie sagten zu Leo: «Stimmt es nicht, dass Kunst Freiheit bedeuten sollte, dass Kunst irgend etwas sein kann, dass auch diese Tat Kunst sein kann?» Ihre Kunst heisst also Bilder aufschlitzen. Ein reiner Akt der Zerstörung. Sie nehmen das für sich in Anspruch, doch da stecken doch eine Menge schlechter Gefühle dahinter.

PAUL TAYLOR ist Publizist in New York.

Das Problem liegt darin, dass die Pariser nicht gewillt sind, die Wirklichkeit objektiv zu sehen. Sie leben auf der falschen Seite des Teiches; sie kennen die Hintergründe nicht, und sie haben keine Ahnung, was bei uns tatsächlich geschieht. Ich bin mir bewusst, dass in Amerika vieles nicht stimmt; ich denke dabei an Vorfälle, die sich in den 80er Jahren ereignet haben; diese Zeit wird viel interessanten Schreibstoff abgeben! Ein Aspekt ist der, dass es vielen Künstlern gelang, gut zu verkaufen, ohne hart dafür gearbeitet zu haben. Es war einfach, so einfach, dass sie ihre Bilder nur so aus dem Ärmel schütteln konnten. Damit meine ich jene Künstler und mit diesen auch Kunsthändler, die noch nie in ihrem Leben hart arbeiten mussten oder harte Zeiten durchgemacht haben. Sie liessen es geschehen, und sie arbeiteten nicht an der Weiterentwicklung ihrer Arbeit. Ein anderer Aspekt ist die Manipulation durch Leute, die Kunst als Investition betrachten, wie Immobilienbesitz. Doch ein Bild hat keine Parzellennummer, muss nicht ins Grundbuch eingetragen werden. Gewisse Bilder wurden tatsächlich für horrende Preise verkauft, die denen von Immobilien entsprechen. Ein in einer Rolle verpacktes Bild, das um die Welt geschickt wird, stellt einen relativ grossen Geldbetrag dar, der nirgendwo registriert werden muss. Gewisse Sammler also, die ich nicht namentlich erwähnen will, sitzen im Vorstand verschiedener Museen und erreichen, dass diese Museen Ausstellungen mit gewissen Künstlern organisieren; die Preise werden hochgetrieben, die Bilder wieder verkauft, und die Sammler machen einen Riesenprofit. Das funktioniert wie ein Insidergeschäft.

PT: Das weiss man doch. Von wem sprichst Du genau?
JR: Du weisst, wen ich meine. Vielleicht ist es gar nicht so schlimm. Doch tragisch an der Sache ist, dass die betreffenden Sammler die Bilder auf der Stelle weiterverkauft haben; offensichtlicher geht es nicht. Gegen die Vermarktung von Bildern spricht nichts, es sei denn, sie werden zu Schleuderpreisen abgesetzt. Beunruhigend wird es, wenn jemand fünfzehn Bilder erwirbt und sie sofort weiterverkauft. Das hat negative Auswirkungen, denn wenn diese Bilder dann auf den Markt kommen, stimmt der Preis nicht mehr; er ist entweder zu hoch oder zu tief, und das ist katastrophal. Vor Jahren besass Panza acht oder zehn meiner Bilder. Gegenwärtig kenne ich niemanden, dem mehr als sechs Bilder von mir gehören. Es mag seltsam klingen, aber ich bin froh darüber.

PT: Willst Du damit sagen, dass Kunst machen mit leiden verbunden sein soll?
JR: Nein. Weisst Du, wenn ein Künstler leidet, macht er keine gute Kunst. Wenn jedoch ein sehr junger Künstler gut verkauft, Erfolg hat und irgend etwas läuft schief – er/sie kann sich nicht erklären was –, das ist hart.

PT: Zuerst Erfolg haben und dann Not leiden?
JR: Mir ist der Gedanke zuwider, dass das Feuer eines Talentes gelöscht wird, bevor es überhaupt entfacht ist. Während mehr als 35 Jahren habe ich sehr begabte Künstler erlebt, die nur Not gelitten haben – damit meine ich auch ihre kurze Lebensdauer –, und ich finde, dass wir kein Recht auf all die wunderbaren Dinge haben, die sie erschaffen haben. Ich denke dabei an Oyvind Fahlstrom, Jean Michel Basquiat, Keith Haring und an einen Künstler, der vor kurzem verstorben ist, an Oli Sihvonen; er war 61 Jahre alt und ein ganz interessanter Maler. Alles, was jemandes Stimmung trübt, ist schrecklich. Es ist also wichtig, dass ein Künstler auch harte Zeiten durchsteht und Zeiten, während derer er nichts verkauft.

PT: Würdest Du Dich mit den Künstlern der 80er Jahre vergleichen? Du hast Dich zwar während einiger Jahre ausbilden lassen und hast harte Zeiten erlebt, doch immerhin stellte sich der Erfolg rasch ein – eigentlich genau das, was Du kritisierst.
JR: Mein Background war von Grund auf anders. Wenn ich als Kind einem Künstler begegnete, dann waren das immer Werbegrafiker, Illustratoren, und was sie nebenher produzierten, war wie ein privates, geheimnisvolles Hobby, etwas Fremdartiges, Seltsames. Das faszinierte mich, und als ich ein Stipendium für die *Art Students' League* erhielt und all die ehemaligen Studenten kennenlernte, so waren das entweder Mode-Illustratoren, die für die *New York Times* arbeiteten, oder dann machten sie irgend etwas fürs Fernsehen; aber alle arbeiteten sie an ihren eigenen

Sachen in ihren eigenen Ateliers. Verglichen damit ist die Kunst der 80er Jahre geradezu kommerziell. Nichts ist nicht öffentlich, alles ist verkäuflich. Du hättest bei den Künstlertreffen im *Friday Night Club* dabeisein sollen. Damals gab es sozusagen einen Kunst-Untergrund, der die Kunst geheimnisvoll, unüblich, beinahe elitär erscheinen, sie sozusagen aus dem Nichts entstehen liess. Vielleicht wollten die Künstler gar nicht verkaufen. Als ich aufhörte, Reklametafeln zu malen, suchte ich mir ein Atelier, und es war mir völlig egal, ob meine Bilder verkauft wurden oder nicht. Ich machte nicht Kunst, um sie dann zu verkaufen.

PT: Du hast sie aber trotzdem verkauft.

JR: Ich meine es ernst. Ich unternahm nichts, um zu verkaufen. Ich fühlte mich verunsichert, und meine Bilder waren für mich eine Art Begleiter. Ich wusste genau, welche Bilder ich behalten und welche ich zerstören würde. Etwas in meinem Kopf ermöglichte es mir, mit geschlossenen Augen irgend etwas verkehrt rum zu malen. Dank meiner jahrelangen Erfahrung konnte ich jede Art von Reklame malen. Ich konnte etwas herstellen, das für ein Produkt warb und jemandem Geld brachte. Doch Kunst ist für mich etwas ganz anderes. Ich dachte indessen über meine Rolle in dieser Gesellschaft nach, in dieser allmächtigen Atmosphäre der Konsumpropaganda, die dieses Land beherrscht und über Radio, Fernsehen, Zeitschriften und andere Medien verbreitet wird. In der Sowjetunion spürt man dieses Nichtvorhandensein, so wie man es vor einigen Jahren noch auch in gewissen europäischen Ländern spürte, in denen die Medienlandschaft dünn gesät und die Atmosphäre nicht so kommerzgeladen war wie in Amerika. Hier dreht sich alles nur um Konsum: kaufe, kaufe, kaufe einen *Chevrolet,* geh und hol ihn Dir. Wenn ich in Florida fernsehe, realisiere ich, wie die Werbung alles verdrängt – Serien, Nachrichten, einfach alles wird von Werbung unterbrochen. Kultursendungen – sogar auf dem öffentlichen TV-Kanal – sind absolut unbedeutend. Und dann werden auch noch diese Quiz-Sendungen ausgestrahlt, und immer nur geht es um Konsum und nochmals Konsum – ein nicht enden wollender Konsumtrip. Von Kind an war ich daran gewöhnt; mit der Zeit begann ich, mich darüber zu ärgern. Ich sagte mir: «Hier bin ich nun, male diese grossen, hässlichen Reklametafeln, die am *Times Square* für Kino, Konsumprodukte und andere Dinge werben, und ich strenge mich an, die Leute davon zu überzeugen, dies und jenes zu kaufen. Wie könnte ich dieselbe Energie für etwas anderes einsetzen?» Ich hatte nicht vor, Markenzeichen zu verwenden, so wie es Andy Warhol tat. Es ging mir um allgemeine Dinge.

PT: Du erwähnst Warhol. Wahrscheinlich weisst Du, dass er Dich in seinen Tagebüchern als ganz einfach «der Beste» bezeichnet. Von all jenen aus dem Pop Art-Milieu der frühen 60er Jahre kamt Ihr, Du und Warhol, von der kommerziellen Kunst her.

JR: Roy Lichtenstein war einer, der skizzierte und reinzeichnete. Ein bemerkenswerter Künstler. Zwar habe ich ihn nie arbeiten sehen, doch man sagt, er verwende mechanische Geräte. Und dann ist da ja noch Robert Rauschenberg, der jederzeit verkaufen konnte. Auch Jasper Johns – ich denke da an die Kaffeedose mit den Malpinseln; bevor sie bronziert wurden, verzierten sie bei *Bonwit Teller* die Schaufenster. Es waren ganz gewöhnliche Malpinsel.

Ich versuchte, bei dieser Kommerzsache eine gewisse Distanz zu wahren, mich nicht in etwas hineinzusteigern. Anders gesagt: ich wollte keine Markenzeichen verwenden, ich wollte grosse, ausladende, leere Dinge in den Bildern verwenden. Die französischen *Nouvelle Vague-Filme* faszinierten mich: Regisseur, Produzent und Schauspieler in einer Person. Mich interessierte die Zeit, die Erinnerung. Ich war vom Existenzialismus beeinflusst, und mich interessierte die Absenz frischer Erinnerungen; ich wollte die Erinnerungen studieren von jemandem, der älter wird. Ich war fasziniert von Farben – nicht von grellen Farben –, ich wollte Rosa und andere Farben mit Grau schattieren und viele heikle Dinge versuchen, die niemand je zuvor gemacht hatte.

PT: In den 70er Jahren schien sich Deine Arbeit in jeder Beziehung zu verändern.

JR: Da muss ich überlegen. 1965 malte ich für Leo Castellis kleine Galerie an der 77. Strasse dieses monumentale Bild mit dem Titel F-111. 1966 beein-

flusste mich die östliche Philosophie stark, und ich versuchte, eine einem Galerienrundgang vergleichbare Ausstellung zu konzipieren. Man steigt in ein Bild ein, steigt aus einem Bild heraus und macht während des Rundgangs verschiedene, ziemlich ungewöhnliche Erfahrungen. 1967 begann ich, begehbare Bilder zu machen; sie wurden in Paris und Venedig ausgestellt, doch kaum jemand hat sie gesehen. 1969–70 inszenierte ich Räume mit Trockeneisnebel,unter dem die Bilder verschwanden. 1971 hatte ich dann den Unfall.

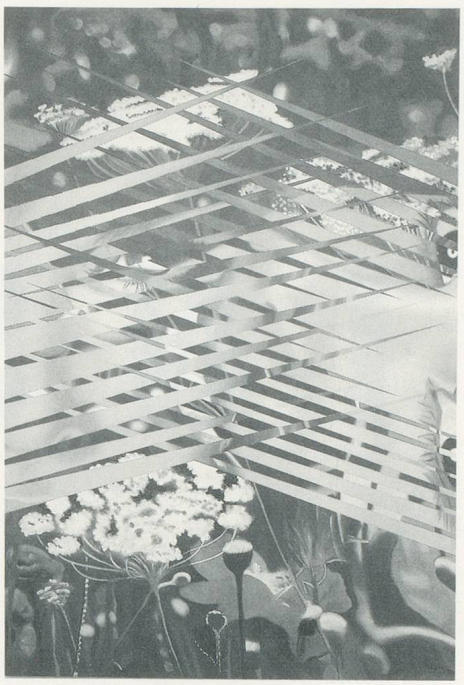
PT: Danach scheinst Du andere Techniken und eine neue Bildsprache angewandt zu haben. Die Motive in Deinen Bildern wurden schärfer, und ihr Verhältnis untereinander veränderte sich: Du hast sie zusammengefügt, fest miteinander verbunden, es waren keine nebeneinandergesetzten Collagen mehr. Die Formen glichen nicht mehr Schachteln, sondern wurden länger und schlangenförmig.

JR: Das ist schwierig zu beschreiben. Beim Versuch, einem Bild einen neuen Rauminhalt zu geben, machte ich STAR THIEF; ich zerschnitt das Bild in Fragmente und fand heraus, dass ich noch immer ein Bild darin sah, aber gleichzeitig noch etwas anderes zeigen konnte, und dass es möglich war, beides zu erkennen. Es handelte sich dabei um einen Trick, im Bild zusätzlichen Raum zu schaffen – mehr Raum, um andere Einfälle, andere Einstellungen zu malen. Ich arbeite immer noch daran.

PT: Seit den 60er Jahren hast Du immer wieder Frauen dargestellt, vor allem ihre Gesichter, doch auch ihre Fingernägel und Füsse. Eigentlich könnte man Dich einen Frauenmaler nennen.

JR: Der Grund dafür liegt darin, dass Frauen Lippenstift und Nagellack auftragen, um anziehend zu wirken. Sie erinnern mich dabei an wilde Tiere – ihre Zähne, Nägel, Haare –, und wenn ich solche Frauen betrachte, dann weiss ich, dass sie unter all ihrem Make-up Tiere geblieben sind. Anders gesagt: Wir Menschen entwickeln uns zwar ständig weiter, doch eigentlich bleiben wir animalisch. Wodurch werden Künstler inspiriert? Durch Wahrnehmung und die Tatsache, dass man nach dem Träumen in die Realität zurückgeholt wird.

PT: Heisst das, dass Dich Frauen inspirieren? Sind Deine Frauen Symbol Deines sexuellen Verlangens?



JAMES ROSENQUIST, EAU DE MONET, 1984, oil on canvas, 78 x 54"/Öl auf Leinwand, 198 x 137cm.

(PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

JR: Nein. Und ich zerstückle auch keine Frauen, wie behauptet wird. Das sagt mir nichts. Eigentlich geht es darum, die Leute anzusehen und sich zu fragen, wer sie wirklich sind. In diesem Sinn ziehen mich Frauen an. Welch heimtückisches Wesen verbirgt sich unter diesem Make-up? Ich habe auch Männerbilder gemalt, und in ihnen pflanzen sich Bilder von Krawatten und Anzügen fort.

PT: Nach der Art zu urteilen, wie Deine Ausstellungen in Moskau und Paris aufgenommen wurden, glaubst Du, dass Du ein Symbol für Amerika schlechthin geworden bist? Sind Deine Bilder zu den Reklameschildern geworden, die Du früher gemalt hast?

JR: Ich habe keine Ahnung, wofür man mich hält. Ich weiss, dass ich der erste Künstler war, der Dinge im Riesenformat präsentierte – vor Oldenburg und Lichtenstein. Sogar die grossen Gemälde im Louvre waren immer bloss Fensteröffnungen gewesen. In Pollocks Bildern bildete sich der Raum entweder *auf* der Oberfläche oder ging von ihr her zurück. Aber es sprang nicht ins Gesicht, und es war nicht beunruhigend. Das ist meine Arbeit – die springt ins Gesicht.

(Übersetzung: Brigit Wettstein)