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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 5: Collaboration Eric Fischl

Artikel: Collaboration Eric Fischl

Autor: Marzorati, Gerald / Fischl, Eric / Schjeldahl, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679746

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: 13.10.2025

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

Collaboration

ERIC FISCHL

Links / *left: Photo by Eric Fischl*
Rechts / *right:* Eric Fischl, ohne Titel / *untitled, 1985,*
Öl auf Papier / *oil on paper,* 30.5 x 40.6 cm / *21 x 16 ".*

GERALD MARZORATI

ICH WILL KEINE SCHLECHTEN GEDANKEN DENKEN

Ein Interview mit Eric Fischl

Eric Fischls Atelier liegt sieben Stockwerke über der Canal Street, im hinteren Teil eines alten Lagerhauses, am westlichen Rand von Manhattan. Es gewährt eine prächtige Sicht auf den Hudson, und jedenfalls im Winter fegt ein unablässiger Wind heftig durch die Gegend. Rauh wehte der Wind auch an jenem Abend im Januar, als ich bei Fischl vorbeischaute. Bei meinem Eintreten hing er am Telefon, die Füsse auf dem Pult. Das Loft ist klein; es hat eine ordentliche, moderne Küche, ein ruhiges und (das kann man sich leicht vorstellen) klares Licht; doch es bleibt nicht viel Raum für die Malerei. Fischl war damals auf der Suche nach einem neuen und grösseren Arbeitsraum. (Er wohnt nicht hier, sondern zusammen mit der Malerin April Gornik in einem Loft weiter südlich Downtown.)

Fischl zog 1978 nach New York. Er wurde zwar 1948 hier geboren, wuchs aber östlich der City in Port Washington auf Long Island auf. Sein Vater war Kaufmann; Fischls Kindheit spielte sich in einem vorstädtischen Mittelklasse-Milieu ab, was nicht notwendigerweise eine besonders angenehme Zeit bedeutet. Er kam weder früh noch leicht zur Malerei. Als er 1966 in ein College eintrat, schien er durchaus noch keine Vorstellung über seine zukünftige Karriere zu haben, und so war er denn auch bald wieder draussen. Es verschlug ihn nach Westen, nach San Francisco — in die Hügel, in die gepolsterte Wirklichkeit der 250 Mikrogramm-Tabletten. Das konnte nicht lange gut gehen. Er landete in Phoenix, Arizona, bei seinen Eltern, wo sich diese nach der Pensionierung des Vaters niedergelassen hatten. Er belegte schliesslich Vorlesungen an der Arizona State University; und dort begann er zu malen, gefördert von einem Lehrer namens Bill Swain. Und er entdeckte, dass die Malerei ihm etwas bedeutete. 1970 schrieb er sich am California Institute of the Arts, Valencia, ein, das er zwei Jahre später mit einem B.F.A.-Abschluss wieder verliess.

GERALD MARZORATI ist Redaktor beim Harper's Magazine und freischaffender Kritiker für ARTnews.

GERALD MARZORATI

I WILL NOT THINK BAD THOUGHTS

An Interview with Eric Fischl

Eric Fischl's studio is seven floors above Canal Street, in the rear of an old warehouse, on the western fringe of lower Manhattan. There is a view of the river and downstairs, in winter, there are the winds it seems unceasingly to encourage. The wind was harsh the evening earlier this year — a weeknight in mid-January — that I dropped in on Fischl. He was on the phone, feet up on the desk, when I arrived. The loft is a small one. There is a neat, modern kitchen, there is quiet and (it is easy to imagine) fine light, but there is not a great deal of room for painting. Fischl was looking for a new and bigger space to work. (He lives not here but in a loft further downtown with the painter April Gornik.)

Fischl first moved to New York in 1978. He had been born there, in 1948, but grew up east of the city in Port Washington, on Long Island. His father was a salesman; Fischl's childhood was middle-class and suburban, which is not to say, necessarily, comfortable. He came to painting neither early nor easy. When he began college in 1966, he seemed to have had no particular career in mind, and he dropped out not long after. He drifted west to San Francisco — to the Haight and the crash pads and the 250-microgram tabs. It got very bad very fast. He ended up in Phoenix, Arizona, living again with his parents, who had moved there after his father's retirement. He eventually began taking classes at Arizona State University, and it was there, with support from a teacher named Bill Swaim, that he began to paint, and began to think that painting was what mattered to him. In 1970, he enrolled at the California Institute of the Arts, in Valencia, and two years later was graduated with a B.F.A.

On one wall of the studio on the evening I came by was a big painting-in-progress. A woman draped in white cloth was standing on a beach. Next to the canvas, tacked to the wall, there was a rough study Fischl had done for the painting — it looked like a gouache drawing — and on a stool nearby, a magazine was opened to an advertisement for some perfume or cosmetic — the image being that of a woman draped in white cloth. On a different wall near the door were two smaller paintings, both recently finished. One depicts a young boy with

GERALD MARZORATI is Associate Editor of Harper's Magazine and Reporter At Large for ARTnews.

An jenem Abend als ich ihn besuchte, hing an einer Wand des Ateliers ein grosses, unvollendetes Bild; es zeigte eine in ein weisses Tuch gehüllte Frau am Strand. Neben der Leinwand hing eine Skizze zu dem Bild — es schien eine Gouache-Zeichnung zu sein —, und auf einem nahen Stuhl lag eine aufgeschlagene Zeitschrift mit der Anzeige eines Parfums oder eines anderen kosmetischen Artikels — die darauf abgebildete Frau war die in Weiss gehüllte Frau des Bildes. Auf einer anderen Wand in der Nähe der Türe hingen zwei kleinere, eben fertiggemalte Bilder. Das eine zeigte einen Knaben mit Kopfhörern, der nackt in einem Wohnraum mit gläsernen Schiebetüren herumtanzt; seine Gelöstheit und Verletzlichkeit scheinen ihn nicht zu kümmern, sondern vielmehr Teil seiner unheimlichen, elektrischen Verzückung zu sein. Das andere Bild zeigte einen älteren Mann, der neben einer Staffelei steht, vielleicht seiner eigenen. Er malt nicht. Die Leinwand auf der Staffelei ist unberührt weiss. Auch der alte Mann ist bis auf eine Sonnenbrille und ein nicht zugeknöpftes Hemd nackt, doch er scheint sich in seiner Verletzlichkeit nicht wohlzufühlen, und er bedeckt sein Geschlecht mit einer Zeitung.

Als Fischl schliesslich auflegte, machte ich uns einen Drink, setzte mich ihm gegenüber ans Pult und stellte ihm einige Fragen über das Bild. Von was oder von wem handelte es?

ERIC FISCHL: Ich begann mit dem Bild im Oktober, kurz nach meiner Ausstellung bei Mary Boone. Ich vermute, es stellt eine extreme Position dar — eines der Extreme. Ich war von Gedanken erfüllt, nicht nur über die Ausstellung, sondern auch über die Kunst, über den Erfolg, über mich selbst. Es gibt diesen «zweiten Schritt», mit dem nicht nur ich, sondern viele von uns konfrontiert sind. Wohin gehst du? Wohin führst du dein Werk? Schau mal, wie dich dieser Typ anschaut: er ist so herausfordernd. Du bist offensichtlich ein Eindringling, und er verteidigt sein Territorium. Du glaubst, du hättest ihn irgendwie erwischt oder gepackt, aber du hast ihn nicht e r f a s s t — und er bleibt undurchschaubar. Es dreht sich alles um seine Angst, ob er sich je wieder hochkriegt. Es ist das *Portrait of the Artist as an Old Man.*

GERALD MARZORATI: Als junger Maler, als Student und dann auch später, maltest du abstrakt — so heisst es jedenfalls, ich habe selbst nie eines dieser Bilder gesehen. Und dann hast du damit aufgehört. War das wie bei diesem Typen, den du hier gemalt hast? Blanke Leinwand? Unfähig, ihn oder es hoch- oder hinzukriegen?

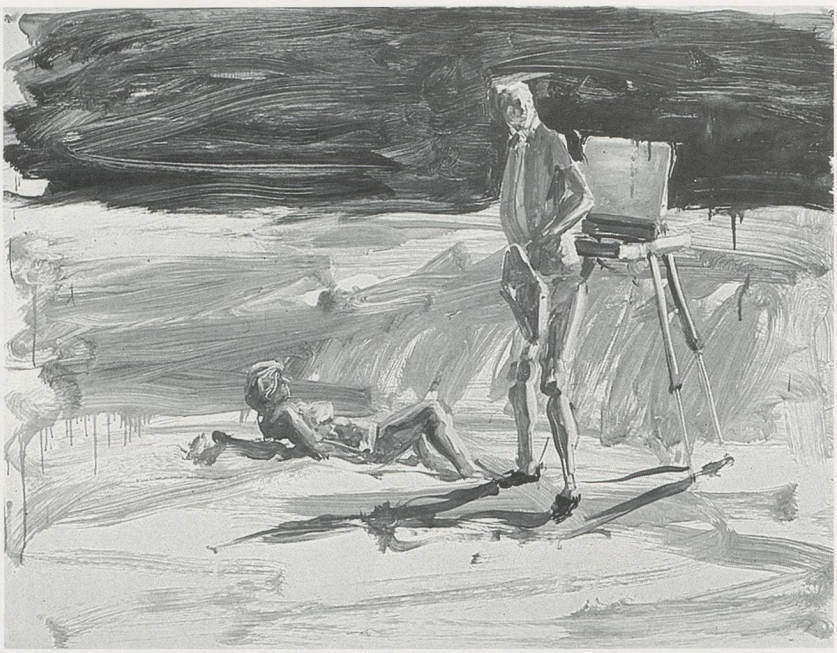
ERIC FISCHL: Nun, da war dieses Gefühl, der Leinwand einfach nicht mehr gewachsen zu sein. Am California Institute of Arts, später in Chicago, wo ich für eine Weile lebte, und dann als ich am Nova Scotia anfing — das war alles ungefähr Mitte der 70er-Jahre —, da machte ich diese geometrischen Abstraktionen. Ich hatte das Vokabular von Formen und Farben

Eric Fischl, *Brief History of North Africa* / Kurzgefasste Geschichte von Nordafrika, 1985, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *84 x 120 "* / 224 x 305 cm.

headphones on dancing naked in a living room near glass sliding-doors; his detachment and vulnerability seem in no way to be bothering him — seem in fact to be part of his eery, electric rapture. The other painting is of an older man standing in a field next to an easel, perhaps his. He is not painting. The canvas on the easel is blank, untouched. The old man is naked too, save for sunglasses and an unbuttoned shirt, but he is uncomfortable with his vulnerability. He covers his crotch with a newspaper.

When Fischl hung up the phone, I poured drinks, sat down across the desk from him, and asked him about this painting. What or who was it about?

ERIC FISCHL: *I began the painting right after my show last October at Mary Boone. I guess it is an extreme — one of the extremes — I have been feeling, not just about the show. About art. About success. About myself. There is this «second step» or*



Eric Fischl, ohne Titel / *untitled* (Skizze zu «Portrait des Künstlers als alter Mann»/ *study for the painting «Portrait of the Artist as an Old Man»*), 1985, Öl auf Papier / *oil on paper,* 89 x 116.8 cm / *35 x 46 ".*
(Photo: Zindman/Fremont)

einfach in mir. In einem gewissen Sinne war das Aussehen der damaligen Bilder nicht so verschieden von denen, die ich jetzt male — sie hatten diese unkomplizierte, ausdruckslose Komposition, die ich jetzt noch mache, weil ich weiss wie es geht.

Nun pflegte ich ja diesen Formen und Farben, die ich einsetzte, gewisse Sachen anzuhängen — persönliches Zeugs, autobiographisches... Ich wollte, dass diese Form oder jene Farbe eine gewisse Sehnsucht oder ein gewisses Gefühl ausdrückte, eine bestimmte Bedeutung. Da steckten also für mich diese Bedeutungen drin, aber ich musste feststellen, dass die Bedeutungen üblicherweise für niemand sonst vorhanden waren. Jedermann sprach von formalen Ambiguitäten, Grund- und Figur-Beziehungen, von Hans Hofmannschem Push-Pull. Ich war jedesmal so enttäuscht. Weisst du, die Sache war zu privat. Philip Guston hat einmal über die Kunst gesagt — und ich glaube, er meinte damit abstrakte Kunst —, das Problem mit der Kunst sei, dass sie zuviel Zuneigung verlange. Und genau das spürte auch ich.

GERALD MARZORATI: Das klingt, als hättest du nach etwas gesucht, nach dem, was wenigstens in den letzten Jahren, einige andere abstrakte Maler gesucht haben. Wenn du deine Bilder hängtest, wolltest du offenbar so etwas wie ein literarisches Entziffern daraus gewinnen. Nicht wie Stella, Farbfeldmalerei, Ryman: deren «literarische» Interpretation war nun gerade nicht das zentrale Anliegen der Abstraktion der letzten Jahre.

ERICH FISCHL: Die abstrakte Malerei, zumindest die Abstraktion, die mich interessierte, hat diesen literarischen Aspekt immer gehabt. De Kooning mal-

«second wave» now, not just for me but for a lot of us. Where do you go? Where do you take the work? Look at the way this guy is looking at you: He is so defiant. You are clearly invading, and he is claiming his territory. You think you have caught him or captured him in some way but you haven't gotten him — he remains inscrutable. It's all about the anxiety of whether he can ever get it up again. It's Portrait of the Artist As An Old Man.

GERALD MARZORATI: *As a young painter, as a student and then later, you did abstractions — or so I've been told, I've never seem any of them. And then you stopped. Was it like this guy you painted here? Blank canvas? Unable to get it up?*

ERIC FISCHL: *Well, there was this feeling of just not being able to go to the canvas anymore. At CalArts, and later in Chicago where I lived for awhile, and then when I first moved to Nova Scotia — all this is roughly the mid-'70s — I did these geometric abstractions. I had this vocabulary of forms and colors. In certain ways the look of these paintings was not that different from the paintings I make now — they had that straightforward, deadpan composition I do, because that is what I know how to do.*

Now these forms and colors I used, I would attribute things to them — personal stuff, autobiographical... I would have this form or this color stand for a certain desire or feeling, a certain meaning. There would be this meaning in it for me, but I came to realize the meaning wasn't there usually for anyone else. Everybody else would be talking about formal ambiguities, ground and picture plane, Hans Hofmann push-pull. I would get so dissappointed. You see, it was too private. Philip Guston once said about art — and I think he meant abstract art — he said that the trouble with art is that it demands too much sympathy. And that's what I was feeling.

GERALD MARZORATI: *It sounds like you were demanding something few other abstract painters have, at least in recent years anyway. You wanted to get some sort of literary reading when you hung your paintings. Stella, Color Field, Ryman: That sort of «literary read» is just not what recent abstraction has been about.*

ERIC FISCHL: *Abstraction, at least the abstraction I was interested in, has always had that literary aspect. De Kooning painted this blue line next to a black rectangle and he calls it a door by the river. Up until the Fifties, there is always this kind of meaning, this resonance. It's after that we wanted to find these irreducible essences. I think this had to do with the state of the larger culture. The culture was so de-spiritualized, that there was this urge to start over, get a clean start.*

GERALD MARZORATI: *And you kind of started over in a different way.*

ERIC FISCHL: *I thought something like this: People are looking at my paintings and talking about formal ambiguity. What if I could paint, say, a figure that might be male or might be female? Okay, this is a simple example. But you see what I'm saying. It seemed to me that if you could make meaning ambiguous — and that is always what I am doing now when I paint: making meaning — if you could do this, then you would really have something, would have real ambiguity, real tension. You could really make people think.*

te diese blaue Linie neben ein schwarzes Rechteck und nannte es eine Türe am Fluss. Wir finden diese Art von Bedeutung, diesen Anklang bis in die 50er Jahre hinein. Erst danach wollten wir die nicht mehr weiter reduzierbare Essenz finden. Ich glaube, das hatte mit dem allgemeinen Zustand unserer Kultur zu tun. Die Kultur war so un-vergeistigt, dass das Bedürfnis aufkam, neu anzufangen, sauberen Tisch zu machen.

GERALD MARZORATI: Und du brachst irgendwie in eine andere Richtung auf.

ERIC FISCHL: Ich dachte mir so Sachen wie: Die Leute schauen meine Bilder an und sprechen über formale Ambiguitäten. Was aber, wenn ich, sagen wir mal, eine Figur malen könnte, die männlich oder weiblich sein könnte? Gut, das ist ein einfaches Beispiel. Aber du siehst, was ich meine. Es schien mir: Wenn man Bedeutung ambig machen könnte — und das ist das, was ich mache, wenn ich male: Bedeutung schaffen —, wenn man das machen könnte, dann hätte man wirklich etwas erreicht, man hätte wirkliche Ambiguität, wirkliche Spannung. Man könnte die Leute wirklich zum Denken veranlassen.

GERALD MARZORATI: Schön. Doch kehren wir zum eigentlichen Anfang der Wandlung in deiner Arbeit zurück. Wie äusserte sich dein neues Anliegen im «Herstellen von Bedeutung»?

ERIC FISCHL: Mein Weg aus der Abstraktion führte über ein Prinzip, das man architektonisch nennen könnte. Ich arbeitete mit bestimmten Bildern, die eigentlich nur Formen waren, die ich zu gewissen Konstellationen zusammenfügte. Da gab es ein Rechteck, dessen obere Ecken beschnitten waren: ein «Haus». Dann gab es noch das «Boot» und die «Brücke».

GERALD MARZORATI: Das klingt wie «New Image»-Malerei.

ERIC FISCHL: Nein, die Formen, die ich anwendete, waren bedeutend abstrakter. Aber es stimmt, dass ich kein Pionier war, ich habe mich auch nie als solcher verstanden. Es gab andere, die schon früher in diese Richtung gegangen sind. Da waren Jonathan Borofsky und Joel Shapiro. Und ich war auch stark von Künstlerinnen beeinflusst, die — auch wenn sie noch abstrakt arbeiteten — die Sache vermenschlichten. Der Inhalt in den Arbeiten der betreffenden Frauen, das persönliche Moment, hatte ganz eindeutig diesen Sinn. Ich habe einiges von dieser Energie mitgenommen.

GERALD MARZORATI: Ich verstehe noch immer nicht ganz, wie die Bewegung von abstrakten Formen zu halb-abstrakten Bildern dich zu diesem persönlichen Inhalt, dieser Bedeutung führte, nach der du suchtest.

ERIC FISCHL: In dieser Zeit, 1976 und 1977, entwickelte sich meine Arbeit allmählich von architektonischen Formen zu wirklichen Figuren. Und die Methode, mit der ich die Sache anging, war die Erfindung einer Familie, der Fischer-Familie. In einem gewissen Sinne konnte ich das architektoni-

GERALD MARZORATI: *Okay. Take me back to the very beginning of this transition in your work. How did you make manifest your new interest in «making meaning?»*

ERIC FISCHL: *My way out of abstraction was what you might call architectonic. I worked with certain images, just forms really, that I arranged in certain configurations. There was a rectangle with the two top corners cut off: «house.» There was «boat» and «bridge.»*

GERALD MARZORATI: *Sounds like «New Image» painting.*

ERIC FISCHL: *No, the forms I was using were much more abstract. But it's true that I was not a pioneer, I didn't think of myself that way. There were others who had headed in this direction earlier. There was Jonathan Borofsky and Joel Shapiro. And I was fueled a lot by women artists who — even though they were still doing abstract work — were h u m a n i z i n g it. There was definitely this sense in the women's work of content, personal content. I was getting something from this energy.*

GERALD MARZORATI: *I still don't quite see how moving from abstract forms to semi-abstract images gave you this more personal content you were after, this m e a n i n g .*

ERIC FISCHL: *During this period, '76 and '77, I gradually moved on from the architectonic forms to doing actual figures. And the way I did this was I invented a family, the Fisher family. In a way, I still had this very architectonic thing: the family was this simple matrix, or that's how I thought of it — mother, father, son, daughter. But these were people, not shapes. I figured if I got this core, this family, I had all these ways of expanding and enlarging that I didn't with just the shapes. I could get a s t o r y going. I could make paintings about them. I think the first painting I did of the Fisher family was of the Fisher son's toy boat. See, the family had all these parallels: Fisher boy was going to eventually do what Fisher father did (fish); and Fisher daughter would do what Fisher mother did, sit home and practice sympathetic magic for her husband.*

GERALD MARZORATI: *W h a t ?*

ERIC FISCHL: *Okay. See, the son — he is at home playing with a toy boat; he is practicing to be like his father. And the mother, she is doing sympathetic magic. I got the story going this way: I would try to see the family situation from the point-of-view of each member of the family. Now, if the wife doesn't do her jobs and chores, what happens to the husband? Nothing, really. He goes on living, because he still catches the fish, still eats. Now what happens to the wife if the husband doesn't do his job — doesn't catch the fish and bring it home? She s t a r v e s . Okay. So it is in her interest to help her husband catch the fish. How does she do this? She practices sympathetic magic. When he leaves the house in the morning and goes out on the boat, she gets into the bathtub. I also wrote little songs for them, little prayers. The first one was: «Beat the fish, eat the fish.»*

GERALD MARZORATI: *You walked around with this story in your head, wrote it down, what?*

ERIC FISCHL: *I wrote all these little prayer-songs — they were like chants, really — I wrote them all out. And actually, after I had written a lot of them, I decided I wanted*

sche Prinzip beibehalten: die Familie bildete diese einfache Matrix — so verstand ich sie — mit Mutter, Vater, Sohn, Tochter. Doch das waren nun Personen und nicht mehr Umrisse. Ich stellte mir vor, dass mir, wenn ich über diesen Kern, diese Familie verfügte, alle Wege der Erweiterung und des Weiterführens offenstanden, welche ich nicht nur auf die Umrisse reduzieren wollte. Ich konnte eine Geschichte anlaufen lassen. Ich konnte Bilder über sie malen. Ich glaube, das erste Bild, das ich von der Fischer-Familie gemacht habe, war dasjenige mit dem Spielzeugboot von Fischers Sohn. Siehst du, die Familie bot all diese Parallelen an: der Fischer-Knabe würde schliesslich das machen, was schon sein Vater machte (fischen); und die Fischer-Tochter würde tun, was die Fischer-Mutter machte, zuhause sitzen und einen sympathetischen Zauber für ihren Mann praktizieren.

GERALD MARZORATI: Wie bitte?

ERIC FISCHL: Gut. Schau, der Sohn ist zuhause und spielt mit einem Spielzeugboot; er übt sich darin, so zu sein wie sein Vater. Und die Mutter praktiziert einen sympathetischen Zauber. Ich liess die Geschichte mal in dieser Richtung laufen, ich versuchte die Situation der Familie aus dem Blickpunkt von jedem Familienmitglied zu sehen. Was also geschieht mit dem Mann, wenn die Frau ihren Aufgaben und täglichen Hausarbeiten nicht nachkommt? Im Grunde nichts. Er wird weiterleben, weil er noch immer Fische fängt und zu essen hat. Nun, was passiert mit der Frau, wenn der Mann seiner Arbeit nicht mehr nachgeht, keine Fische mehr fängt und nachhause bringt? Sie verhungert. Gut. Es liegt also in ihrem Interesse, ihren Mann beim Fischfang zu unterstützen. Wie macht sie das? Sie praktiziert einen sympathetischen Zauber. Wenn er am Morgen das Haus verlässt und mit seinem Boot ausfährt, steigt sie in die Badewanne. Ich schrieb auch kleine Liedchen für sie, kleine Gebete. Das erste ging so: «Schlag den Fisch, iss den Fisch» («Beat the fish, eat the fish»).

GERALD MARZORATI: Du spaziertest also mit dieser Geschichte im Kopf in der Gegend herum und schriebst sie auf; oder wie war das?

ERIC FISCHL: Ich schrieb alle diese kleinen Gebets-Liedchen nieder — sie hatten wirklich etwas von Kirchenliedern an sich —; ich habe sie alle ausformuliert. Und nachdem ich eine Anzahl davon niedergeschrieben hatte, wollte ich die Dinger hören, wollte ich sie in Musik gesetzt haben. Und das war das Schöne an der Fischer-Familie; ich konnte sie malen, aber auch andere Sachen mit ihr anstellen.

GERALD MARZORATI: Wurde daraus so eine Art von Fischer-Familien-Performance?

ERIC FISCHL: Nur eine, auch wenn sie, ich glaube, dreimal aufgeführt wurde: am Nova Scotia College, und dann in Toronto und Montreal. Zwei Freunde, eine Sängerin und ihr Freund, ein Komponist, schrieben die Musik dazu. Die Gesänge wurden in eine chronologische Ordnung gebracht

Eric Fischl, *Cargo Cult, 1984, oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *90 x 132"* / 230 x 335 cm.

to hear them, set them to music. And that was the beauty of the Fisher family. I could paint them, but also do other things.

GERALD MARZORATI: *So there was a Fisher family performance?*

ERIC FISCHL: *Just one, though it was staged I think three times: in Nova Scotia, and then again in Toronto and Montreal. Two friends, a girl who was a singer and her boyfriend who was a composer, did the music. The chants were arranged in a chronology — there was a story of a Fisher woman's life, birth to death. Seven songs, half an hour. During the performance, with the music going, I drew this light drawing on a photo negative — big, mural-size. It was of the woman in the bathtub.*

GERALD MARZORATI: *How do we get from this family fishing and praying for fish to the paintings you began showing at Edward Thorp Gallery in 1980?*

ERIC FISCHL: *At first I didn't actually do paintings of the family. I did drawings on glassine paper. I'd draw one figure on one sheet, another on another, and so on. Then I would do these arrangements of the drawings, transparent overlays. But this only let people continue to talk about the s t r u c t u r e of what I was doing, how stories are put together and things like that. That i s the way I work, collaging things into different meanings, but that wasn't what I was interested in. Doing paintings got around all that. And painting is plastic. I mean, with*

— und es entstand die Geschichte der Frau eines Fischers, von ihrer Geburt bis zum Tod. Sieben Lieder, eine halbe Stunde. Im Verlauf der Performance, vor dem Hintergrund der Musik, zeichnete ich diese Lichtzeichnung auf Fotopapier — gross wie ein Wandgemälde. Sie zeigte die Frau in der Badewanne.

GERALD MARZORATI: Und wie gelangen wir von dieser fischenden und um Fische betenden Familie zu den Malereien, die du um 1980 in der Edward Thorpe Gallery zu zeigen begannst?

ERIC FISCHL: Erstens habe ich ja von der Familie keine richtigen Gemälde gemacht. Ich zeichnete auf transparentes Pergamentpapier. Ich zeichnete eine Figur auf ein Blatt, eine andere auf ein zweites und so weiter. Dann bildete ich aus diesen Zeichnungen neue Anordnungen, transparente Überlagerungen. Doch das verführte die Leute nur dazu, weiter von der Struktur meiner Arbeit zu reden, wie Geschichten aufgebaut werden und so Zeugs. Es ist zwar meine Arbeitsmethode, irgendwelche Sachen in ein anderes Bedeutungsfeld zu collagieren, aber es war nicht das, was mich wirklich interessierte. Mit der Malerei kannst du diese Probleme umgehen. Und Malerei ist formbar. Ich meine, im Malen kannst du improvisieren, du kannst Fehler machen, den Kurs wechseln — doch darüber spricht das Publikum nicht, weil diese Dinge übermalt sind. Es gibt zwar ein Publikum, das gerne über diese Dinge spricht, ein akademisches Publikum, aber ... ich weiss nicht. Als ich mit den transparenten Zeichnungen aufhörte und zu malen begann,

Eric Fischl, ohne Titel / *untitled, 1985,* Öl auf Papier / *oil on paper, 35 x 46 "* / 89 x 116.8 cm. *(Photo: Zindman/Fremont)*

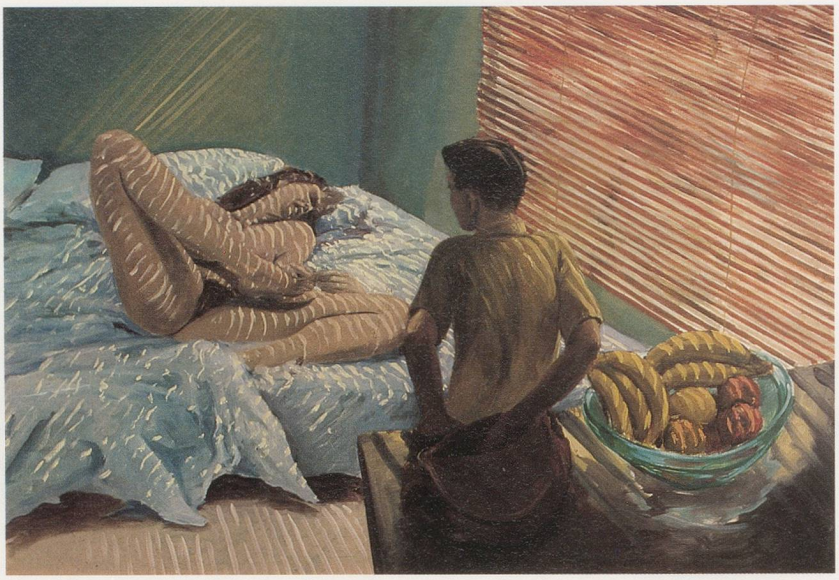
paintings you can improvise, make mistakes, change course — but that isn't what the public talk about, because these things are painted over. There is a public that likes to talk about these things, an academic public, but ... I don't know. I lost a lot of critical «friends» when I gave up the glassines and started painting. But see to me, the building of the narrative wasn't an end in itself. It is a way to get at meaning. I am trying to make meaning: that is what I always say. I'm trying to create situations that when you see them, you want to think about what's going on — and something i s going on, and I want you to be thinking about t h a t . Figure it out, have associations, see that things are loaded, pregnant — these are the basic things, the things that matter to me.

The art of the last twenty or thirty years has more or less told us that things are not so loaded, so pregnant with meaning. And as a result we have begun going about our lives this way. This other aspect of life, symbolic or whatever, is not allowed to exist because it cannot be verified — cannot be verified except through subjectivity. And that is precisely what is not allowed: Subjectivity. Subjectivity and something else. There are things that are no longer allowed to be t h o u g h t because they are bad. Forget about whether these things are real and everyday: They are bad. So that is what we have. I will not be subjective. I will not think bad thoughts.

GERALD MARZORATI: *Subjectivity and bad thoughts — and suburbia, which is I guess what I was driving at. The first paintings I saw of yours, in 1980 and 1981, were not of some Nova Scotia fishing family but of the families in Scarsdale and Shaker Heights.*

ERIC FISCHL: *Okay. I was doing the Fisher family on glassines, and then it eventually evolved to just «family,» sort of basic and mythic. Then I moved to New York in 1978, and a friend of mine, Gerry Ferguson, saw the paintings I was doing and said, «Quit this stuff about myth. The family you really want to paint is white, middle-class suburban.» And he was right, though I didn't agree right away. Suburbia is what I know. Suburbia is also America, or has been since the 1950s. It's what advertising and TV are aimed at.*

GERALD MARZORATI: *I grew up in semi-suburbia, between a withering old city and real, ranch-home and backyard-pool suburbia. One of the things about suburbia — the thing I really liked about it when I was a kid — is the completely strange and totally original segmentation of space, actual space. It's like: Mom has her space, Dad his, the kids theirs. I have all these friends who grew up in suburbia who talk about how they would play «in the woods» — woods that were actually an acre or less of backyard, say, or maybe some undeveloped lot. But they were right to say «woods» in this sense: These places were very, very cloistered and un-peopled — that is, Mom and Dad never went to these places. You get this in Spielberg, in E.T.: the kids can hide something in a closet because Mom wouldn't think of snooping around in there; and in that great climactic chase, the kids know the way through the «woods», and no one else, no «adults» do. I get some of this from a few of your paintings — things going on in secret places, where Mom and Dad can't watch, or aren't supposed to be watching.*



Eric Fischl, *Bad Boy,* 1981, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *66 x 96 "* / 168 x 244 cm.

habe ich viele meiner kritischen «Freunde» verloren. Aber weisst du, für mich war die Konstruktion einer Erzählung nicht die Sache an sich. Es war die Methode, um zur Bedeutung vorzustossen. Ich versuche Bedeutung zu schaffen: das ist es, was ich immer sage. Ich versuche Situationen zu schaffen, die, wenn du sie betrachtest, dich darüber nachdenken lassen, was da läuft — und es ist tatsächlich etwas los, und ich will, dass man darüber nachdenkt. Erklärungen finden, Assoziationen entwickeln, sehen, dass die Dinge befrachtet, bedeutungsschwanger sind — das umschreibt die grundlegenden Sachen, die Dinge, die mir etwas bedeuten.

Die Kunst der letzten zwanzig Jahre hat uns mehr oder weniger eingeredet, die Dinge seien nicht so befrachtet, nicht so voll von Bedeutungen. Das Resultat ist, dass wir angefangen haben, durch unser Leben zu gehen, als wäre dem wirklich so. Dieser andere Aspekt des Lebens, sei er nun symbolisch oder was immer, darf nicht mehr existieren, weil er nicht verifiziert werden kann — ausser in der Subjektivität. Und genau das ist verboten: die Subjektivität. Die Subjektivität und noch etwas anderes. Das sind die Dinge, die nicht mehr gedacht werden dürfen, weil sie schlecht sind. Denk nicht mehr darüber nach, ob diese Dinge wirklich und alltäglich sind: sie sind schlecht. So steht es um uns. Ich will nicht subjektiv sein. Ich will keine schlechten Gedanken denken.

GERALD MARZORATI: Subjektivität, schlechte Gedanken und die Vorstädte — das ist es, worauf ich hingesteuert habe. Das erste deiner Bilder, das ich 1980 oder

Eric Fischl, *Time for Bed* / Zeit für ins Bett, 1980, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *72 x 96 "* / 183 x 244 cm.

ERIC FISCHL: *Well, what I got from E.T. — and I hated the movie — was this sense of there being no legitimate male figure. There is no father. And all these other men you see only from the waist down — they're ominous. Even the scientists, who are actually more the good guys — you think they're bad guys at first. And I understand what Spielberg was after here, because I cannot paint a descent representation of a man. I have tried, but I can't find him — look at my paintings. I can't paint the good father. And maybe, maybe it's because he doesn't have a space in the suburbs, a context. The «good man» goes off to work in the morning...*

GERALD MARZORATI: *And in your world, the world you have represented in your paintings, that is when a lot of the action begins. Bad Boy is sort of inconceivable with Dad around the house.*

ERIC FISCHL: *Acutally, with Bad Boy I didn't think there was a kid in the room. I thought it was a man and woman lying around after fucking. But the man didn't work out. He just doesn't for me. So then it was just me, painting, looking at this woman. Then, I don't know, I became aware that there was this other person in the room, actually in the room with her, watching with me. So I painted the boy. And I like him. It made perfect sense: take her, take the money, take everything. She doesn't care, not about him. Maybe she's forced him to do things he wasn't ready to do. It's like this pathetic, tragic child abuse. In Birthday Boy, a sort of Bad Boy revisited, you come to understand this.*

GERALD MARZORATI: *And who is this boy we meet again and again?*

1981 sah, handelte nicht von einer Fischer-Familie in Nova Scotia, sondern von den Familien in Scarsdale und Shaker Heights.

ERIC FISCHL: Gut, ja. Ich machte also diese Bilder der Fischer-Familie auf transparentem Pergamentpapier, die sich schliesslich zu einer grundsätzlichen und mythischen Form der «Familie» an sich entwickelten. Dann zog ich 1978 nach New York, wo ein Freund von mir, Gerry Ferguson, die Sachen sah und sagte: «Hör auf mit diesem mythischen Zeug. Die Familie, die du wirklich malen willst, ist die einer weissen, in einer Vorstadt angesiedelten Mittelklasse.» Und er hatte recht, auch wenn ich vorerst nicht ganz damit einverstanden war. Die Welt der Vorstädte ist das, was ich kenne. Und diese Vorstädte sind auch Amerika, oder sie sind es seit den 50er-Jahren. Sie sind es, auf die die Werbung und das Fernsehen abzielen.

GERALD MARZORATI: Ich bin in einer Art von Vorstadt aufgewachsen, die zwischen einer an Bedeutung verlierenden, alten Stadt, landwirtschaftlichen Betrieben und der klassischen vorstädtischen Einfamilienhausgarten-Atmosphäre angesiedelt war. Eine Eigenart dieser Vorstadtsiedlungen — eine Eigenart, die ich als Kind unheimlich schätzte — ist ihre merkwürdige und ganz eigenartige Unterteilung des gegebenen Raumes. Es ist wie: Mama hat ihren Raum, Papa den seinen und die Kinder den ihren. Ich habe eine Menge Freunde, die in diesen Vorstadtsiedlungen aufgewachsen sind und die immer davon erzählen, wie sie im «Wald» gespielt hätten — «Wälder», die in Wirklichkeit nicht mehr als ein paar Aren inmitten der Gärten waren oder, sagen wir mal, nicht mehr als eine ungenutzte Parzelle. Doch in einem gewissen Sinne ist es richtig, von «Wäldern» zu sprechen, denn diese Orte waren sehr, sehr abgeschlossen und un-bevölkert — das heisst, Mama und Papa kamen nie dorthin. Man konnte das bei Spielberg sehen, bei seinem E.T.: Die Kinder konnten irgendetwas in einem Wandschrank verstecken, weil Mama nie daran denken würde, ihre Nase dort hinein zu stecken; und in der entscheidenden, grossen Hetzjagd sind es nur die Kinder, die den Weg durch den «Wald» finden, niemand anders schafft es, und schon gar kein «Erwachsener». Ich glaube, aus einigen deiner Bilder so etwas herauszuspüren — Sachen, die an verborgenen Plätzen geschehen, die Mama und Papa nicht überwachen können, oder an denen ihre Überwachung nicht erwartet wird.

ERIC FISCHL: Nun, was ich von E.T. mitbekommen habe — und ich habe diesen Film nicht gemocht —, war das Gefühl, dass darin keine legitime männliche Figur vorkommt. Es gibt keinen Vater. Und all die andern Männer sieht man nur von der Hüfte an abwärts — sie sind geheimnisvoll gefährlich. Sogar die Wissenschafter, die tatsächlich eher die guten Kerle sind, erscheinen zuerst als schlechte Kerle. Und weil ich selbst anständige Darstellungen eines Mannes nicht malen kann, verstehe ich sehr gut, was Spielberg damit beabsichtigte. Ich habe es versucht, aber ich kann diese Figur nicht finden — schau dir meine Bilder an. Ich kann

Eric Fischl, *Sleepwalker* / Schlafwandler, 1979, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *72 x 108 "* / 183 x 274 cm.

ERIC FISCHL: *He is innocence. Innocence at the point of initiation. There is awkwardness and anxiety. I want you to see it through his eyes. He is innocent and coming upon a scene or incident or whatever that is obviously not innocent. How does he deal with it?*

GERALD MARZORATI: *Okay, innocent. But how about curious? How about the possibility that maybe he thinks he knows what he wants to see, like the kid who begs his older brother to tell him about how babies are made — then freaks when he realizes that this means his mother has fucked somebody.*

ERIC FISCHL: *Look at the boy in Time for Bed. He doesn't know, however curious he may be about the hideous over-display of affection he is witnessing — he doesn't know until he gets too far into it that there is something wrong, really wrong, with the folks. I don't even know that he knows exactly what is hurting him. But he is hurt, right? Innocence at the edge of some dawn. He winces and grabs his crotch.*

GERALD MARZORATI: *And this innocence at some dawning, some initiation — this need not always be painful. I'm thinking of Sleepwalker.*

ERIC FISCHL: *In Sleepwalker, you are watching somebody who is giving himself pleasure. I really thought when I began the painting that I was going to be revealing some real taboo. It's interesting: When you work from inside your characters, your feelings can change. It isn't a dirty picture at all. It is actually — I*

Eric Fischl, ohne Titel / *untitled,* 1985, Öl auf Papier / *oil on paper, 12 x 16 "* / 30.5 x 40.6 cm. *(Photo: Zindman/Fremont)*

den guten Vater nicht malen. Und vielleicht, vielleicht darum, weil es in diesen Vorstädten keinen Raum für ihn hat, keinen Kontext. Der «gute Mann» geht am Morgen zur Arbeit ...

GERALD MARZORATI: Und in deiner Welt, der Welt, die du in deinen Bildern dargestellt hast, ist das der Moment, wo die Sache erst richtig losgeht. Irgendwie kann man sich *Bad Boy* nicht richtig vorstellen, wenn der Vater ebenfalls zuhause wäre.

ERIC FISCHL: Ursprünglich habe ich bei *Bad Boy* nie daran gedacht, ein Kind im Zimmer zu haben. Ich dachte an einen Mann und eine Frau, die nach dem Vögeln noch ein bisschen rumliegen. Doch der Mann wollte nicht richtig entstehen. Jedenfalls für mich nicht. So war es denn nur noch ich, der malte und diese Frau betrachtete. Dann, ich weiss nicht, bemerkte ich, dass da noch diese andere Person im Raum war, tatsächlich mit ihr im Raum, und mit mir zusammen schaute. So malte ich den Knaben. Ich mag ihn. Alles hatte seinen Sinn: sie nehmen, das Geld nehmen, alles nehmen. Sie kümmert sich nicht, nicht um ihn. Vielleicht hat sie ihn gezwungen Sachen zu machen, die er nicht wollte. Es hat etwas von erschütterndem, tragischem Kindsmissbrauch. In *Birthday Boy,* einer Art von neu interpretiertem *Bad Boy,* kann man das alles besser verstehen.

GERALD MARZORATI: Und wer ist dieser Knabe, dem wir immer und immer wieder begegnen?

ERIC FISCHL: Er ist die Unschuld. Die Unschuld im Moment der Initiation. Es herrscht Unbeholfenheit und Ängstlichkeit. Ich will, dass man die Din-

think of it as beautiful, honest. Looking at it, I don't think you get nervous or think that he is doing anything naughty.

GERALD MARZORATI: *What about the boy in Best Western? It's my favorite painting of yours, and it's so oddball — no sex, no awful tension, though there is this overall inquietude...*

ERIC FISCHL: *Best Western began as a small painting of oranges on a bed. I just liked the idea. When I paint, I use photographic sources, but I don't project them right on the canvas, because I'm afraid I'd get too seduced by all the detail, and the detail is not what I'm after. Okay, so I painted the oranges on the bed. Painted right on the canvas — no drawings. It didn't work. It needed something else. So I added this woman sitting on the edge of the bed. I kind of just fitted her in. So now I've got the woman on the edge of the bed, and oranges all over the bed. Then it occurred to me, after looking at the painting for awhile: There's a kid on the bed with her, picking up the oranges. So I painted that. And I liked him. Something was starting to happen. But now I didn't like the bed. So I moved things outside. I'm doing all this on this small canvas, drawing and painting over what I'd drawn and painted before. The color changes. The light changes. It's night. Her feet are dangling over a pool, he's picking up oranges — that's what I remember. Anyway, it occurs to me that I don't like her anymore. The kid stays, she goes. As I've drawn him, on this small canvas, his arm is extending to the edge of the canvas — he's like reaching out for something. And I want to see what it is he is reaching for. But I'm out of room. So I hang up next to the small canvas I've been working on this other small canvas. And now I've got this backward «L» shaped canvas by combining the two. I began to imagine what he was extending his arm to do. At first, I think he is stacking the oranges — making a little still life, right? Then there were several other things he was doing; I just kept painting over, ... painting over. Finally I realized he was knocking over — rolling over — his toy Indians.*

GERALD MARZORATI: *And you showed this original two-canvas Best Western at Mary's alongside a version of it on one rectangular canvas, a vertical — which I like a lot better...*

ERIC FISCHL: *Right. I like the second version better too. To me, that's the painting, the copy. I regret a little now even showing the first one on two canvases. I'm interested in the product — in a painting that is evocative and mysterious. I like paintings. I mean, I think it's ridiculous and excruciating on one level. I was definitely afraid when I began to paint realistically — there's all this weight. That, and I didn't have any training in figure-drawing and that. There was always this roughness. But now I see the roughness as a way of saying, I won't suffer to get it right. Because there is no «right.» Pure equivocation.*

So it's like: Who cares how I arrived at a given painting — the mechanics anyway. I always begin a painting the same way, whether I'm using photos I've found or ones I've taken. I always start by looking for causes: Why are people acting this way? Does it have to do with who they are, where they live, where they are?

ge durch seine Augen sieht. Er ist unschuldig und wird Zeuge einer Szene oder eines Vorfalls oder eines was auch immer, das offensichtlich nicht unschuldig ist. Wie kommt er damit zurecht?

GERALD MARZORATI: Unschuldig, schön. Doch wie ist es mit der Neugier? Wie ist es mit der Möglichkeit, dass er vielleicht zu wissen glaubt, was er sehen will; wie jenes Kind, das seinen älteren Bruder bittet, ihm zu erzählen, wie die Kinder gemacht werden — und dann durchdreht, wenn er realisiert, dass seine Mutter mit jemandem gevögelt hat.

ERIC FISCHL: Schau dir mal den Knaben in *Time for Bed* an. Er weiss nicht, und mag er noch so neugierig auf die scheussliche, überaffektierte Schaustellung von Zuneigung reagieren — er weiss nicht, bis er zu weit in die Szene vorgedrungen ist und merkt, dass mit diesen Leuten etwas schief, wirklich schief läuft. Ich weiss nicht mal, ob er genau weiss, was ihn verletzt. Aber er ist verletzt, nicht wahr? Die Unschuld am Rande irgendeines Erwachens. Es durchzuckt ihn und er greift sich ans Geschlecht.

GERALD MARZORATI: Aber diese Unschuld vor irgendeinem Erwachen, vor einer Art von Initiation — das muss nicht immer schmerzvoll sein. Ich denke da an *Sleepwalker*.

ERIC FISCHL: In *Sleepwalker* schaut man jemandem zu, der sich ein Vergnügen verschafft. Als ich das Bild zu malen begann, dachte ich tatsächlich, dass ich damit ein wirkliches Tabu aufdecken würde. Es ist interessant: Wenn du dich bei der Arbeit mit den dargestellten Charakteren identifizierst, können sich deine Gefühle verändern. Es ist durchaus kein schmutziges Bild. Es ist tatsächlich — ich sehe es als schön und ehrlich. Ich glaube nicht, dass man, wenn man es betrachtet, irgendwie nervös wird oder denkt, der Junge mache irgendetwas Ungehöriges.

GERALD MARZORATI: Was ist mit dem Knaben in *Best Western?* Es ist mir von deinen Bildern das liebste, und es ist so exzentrisch — kein Sex, keine schrecklichen Spannungen, auch wenn da diese Unruhe über allem schwebt ...

ERIC FISCHL: *Best Western* war zuerst ein kleines Bild von Orangen auf einem Bett. Mir gefiel diese Vorstellung. Beim Malen arbeite ich mit photographischen Vorlagen, die ich aber nicht auf die Leinwand projiziere, weil ich Angst habe, von den Details verführt zu werden; und das Detail ist nicht das, was ich verfolge. Gut, ich malte also diese Orangen auf dem Bett, malte direkt auf die Leinwand — ohne Vorzeichnungen. Es kam nicht gut. Ich brauchte noch etwas anderes. So setzte ich diese Frau auf den Bettrand. Ich passte sie irgendwie ins Bild ein. Da hatte ich nun also die am Bettrand sitzende Frau und das Bett voller Orangen. Dann, nachdem ich das Bild eine Weile lang betrachtet hatte, kam es mir so vor, als ob da noch ein Kind mit ihr auf dem Bett war, das die Orangen einsammelte. Also malte ich es. Und ich mochte es. Irgendetwas war in Bewegung geraten. Aber nun mochte ich das Bett nicht

Eric Fischl, ohne Titel / *untitled,* 1984, Öl auf Leinwand / *oil on canvas,* 107 x 137 cm / *42 x 54 ".*

GERALD MARZORATI: *One of the places the people you paint tend to spend a lot of time is at the beach, nude beaches especially. Why there?*

ERIC FISCHL: *What I like about the beach is that it is actually the edge, though no one today seems to think of it that way. It's as far as we can go before we can exist no longer. People are lying around and whatever, twenty feet from where they'd be dead, swallowed up. On the one hand, all this pleasure, this lack of concern, this nakedness — and a kind of forced comfort about it. And on the other hand, vastness, danger, the end.*

GERALD MARZORATI: *So in these beach paintings, and I would assume in the poolside paintings too, the water is «pregnant» as you said earlier; there is danger and vastness and dread. In some of these paintings, members of the white middle-class also encounter blacks, and it seems to me — it seems a problem to me — that in these paintings you have reduced the blacks to sort of «pregnant» objects. They are simply the Other.*

ERIC FISCHL: *They are the Other. I think they fill... well, it depends. They are stereotypes, cultural stereotypes having to do with sexual prowess, the exotic whatever. These stereotypes exist for people — for them, on the beach as I've painted them, the blacks are the Other. To me it's not a question of proving or disproving. It's a matter of calling it up and having a look at it...*

mehr. So verlegte ich die Szene in einen Aussenraum. Und ich mache das alles auf dieser kleinen Leinwand, überzeichne und übermale, was ich schon gezeichnet und gemalt habe. Die Farben verändern sich. Das Licht wechselt. Es ist Nacht. Ihre Füsse baumeln in einem Swimmingpool, und der Knabe sammelt die Orangen ein — soweit kann ich mich erinnern. Doch wie auch immer, ich bemerke, dass ich sie nicht mehr mag. Das Kind bleibt, sie verschwindet. Als ich ihn auf dieser kleinen Leinwand skizziere, hat er seinen Arm gegen den Rand der Leinwand ausgestreckt — er scheint nach irgend etwas zu greifen. Und ich will sehen, wonach er da greift. Aber ich befinde mich nicht mehr im Raum. So hänge ich neben diese kleine Leinwand, an der ich gerade arbeite, dieses andere kleine Bild. Und da habe ich nun dieses neue Bild in der Form eines umgekehrten «L», das die beiden verbindet. Ich beginne mir vorzustellen, wonach er seinen Arm ausstreckt. Zuerst denke ich, dass er seine Orangen übereinanderschichtet — ein kleines Stilleben aufbaut, nicht wahr? Doch dann waren da noch verschiedene andere Sachen, die er machte; ich übermalte ... und übermalte. Schliesslich wurde mir klar, dass er seine Spielzeugindianer umwarf, sie überrollte.

GERALD MARZORATI: Und du zeigtest diese ursprüngliche, zweiteilige Version von *Best Western* bei Mary Boone neben einer rechtwinkligen, einteiligen Version — die ich übrigens viel besser mag ...

ERIC FISCHL: Richtig. Mir ist die zweite Version übrigens auch lieber. Für mich ist die Kopie das wirkliche Bild. Ich bedaure jetzt sogar, die erste, zweiteilige Version überhaupt gezeigt zu haben. Mich interessiert das Produkt — das Bilder beschwörende, geheimnisvolle Bild. Ich mag Bilder. Ich glaube, dass dies in einem gewissen Sinne lächerlich und qualvoll ist. Als ich mit meiner realistischen Malerei anfing, hatte ich wirklich Angst davor, es ist alles so gewichtig, ich war im Figurenzeichnen und all dem nicht ausgebildet. Da gab es immer diese Unebenheiten. Doch heute sehe ich diese Unebenheiten als Ausdrucksmittel, ich bemühe mich nicht mehr darum, die Sache richtig hinzukriegen. Es gibt schliesslich auch keine «richtige» Auffassung der Dinge. Alles ist doppelsinnig.

So ist es nun mal: Wer kümmert sich denn schon darum, wie ich zu einem bestimmten Bild gelangte — um das in jedem Falle einfache mechanische Vorgehen. Ich gehe jedes Bild gleich an, ob ich nun von vorgefundenen oder selbstgemachten Photographien ausgehe. Ich beginne immer damit, nach Gründen zu suchen: Wieso benehmen sich die Leute auf diese Weise? Hängt es davon ab, wer sie sind, wo und wie sie leben?

GERALD MARZORATI: Einer der Orte, wo die von dir gemalten Leute sich gern und lange aufhalten, ist der Strand, insbesondere der Nacktbadestrand. Warum dort?

ERIC FISCHL: Ich mag den Strand darum so besonders, weil er tatsächlich eine Rand-

Eric Fischl, *The Old Man's Boat and the Old Man's Dog* /
Das Boot des alten Mannes und der Hund des alten Mannes, 1982, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *84 x 84 "* / 213 x 213 cm.

GERALD MARZORATI: *And reinforcing it?*

ERIC FISCHL: *I'm not trying to perpetuate this situation, if that's what you mean. It's like, when I visited this nude beach at St. Tropez, I was just struck by what I saw. Here were these white people lying around naked, sand and surf. And here were these black men walking the beach, North Africans, selling tourist junk, looking on at all the privilege and exposure. And that's what the painting St. Tropez — that's its nickname; it's actual title is Untitled — that's what the painting is about. I will say that sometimes what I paint might not be politically correct. I mean, I'd like to be politically correct. But I can't always be politically correct and emotionally truthful — sometimes they're just not the same thing. For that matter, I have no real strong defense against feminists who get upset about the way I portray women. Often, the women do look ominous, or there is a scale shift, whatever. I just don't know what to say. I call things up when it is clear that something is wrong. It's all about sex. It's all about the disproportions — in scale, in everything — that are brought about by sex. By feeling.*

zone darstellt, auch wenn ihn heutzutage niemand als solche zu verstehen scheint. Soweit hinaus können wir gehen, bevor unsere Lebensgrundlage aufhört. Da liegen die Leute herum, nur ein paar Meter von dem Ort entfernt, an dem sie sterben, der sie verschlucken würde. Auf der einen Seite all dieses Vergnügen, diese Sorglosigkeit, diese Nacktheit — und eine Art forcierten Wohlbefindens, das die Sache umgibt. Und auf der anderen Seite die Weite, die Gefahr, das Ende.

GERALD MARZORATI: So ist also in diesen Strandbildern, und wie ich annehme auch in den Swimmingpool-Bildern, das Wasser irgendwie «bedeutungsschwanger», wie du schon einmal sagtest; es herrschen Gefahr, Unermesslichkeit und Angst. In einigen dieser Bilder sind die Mitglieder des weissen Mittelstands auch mit Schwarzen konfrontiert, und mir scheint — die Sache ist mir ein Problem —, dass du die Schwarzen in diesen Bildern zu einer Art von «bedeutungsschwangeren» Objekten reduzierst. Sie sind einfach der oder das Andere.

ERIC FISCHL: Sie sind das Andere. Ich glaube, sie füllen ... nun, das kommt darauf an. Sie sind Stereotypen, kulturelle Stereotypen, die mit sexuellem Heldentum, mit dem Exotischen oder was immer assoziiert werden. Diese Stereotypen existieren für die Leute — für die Leute am Strand, so wie ich sie gemalt habe, sind die Schwarzen das Andere. Für mich ist das keine Sache der Beweis- oder Gegenbeweisführung. Es geht darum, das Andere in Erinnerung zu rufen, es zu betrachten ...

GERALD MARZORATI: Und es zu bestärken?

ERIC FISCHL: Ich versuche keineswegs diese Situation zu verewigen, wenn du das meinst. Es ist einfach so, dass ich, als ich damals diesen Nacktbadestrand in St. Tropez besuchte, von dem was ich gesehen habe, betroffen war. Hier diese weissen Menschen, die nackt im Sand herumlagen oder surften. Und da diese schwarzen Menschen, Nordafrikaner, die den Strand auf- und abgingen, um irgendwelche Touristenartikel zu verkaufen, und die dabei über diese ganze privilegierte Gesellschaft und Selbstentblössung hinwegschauten. Davon handelt das St. Tropez-Bild — dies ist nur sein Übername, denn es hat keinen Titel —, das ist sein Inhalt. Ich will damit sagen, dass das, was ich male, möglicherweise nicht immer politisch richtig ist. Ich meine, ich möchte durchaus politisch richtig liegen. Aber ich kann nicht immer politisch richtig liegen und emotional wahrhaftig sein — das sind manchmal einfach zwei verschiedene Dinge. Was das betrifft, so habe ich auch keine wirklich überzeugenden Argumente gegenüber Feministinnen, die sich über meine Frauendarstellungen ärgern. Sehr oft erscheinen die Frauen bedrohlich, es verschiebt sich die Wertskala oder was immer. Ich weiss nicht, was ich dazu sagen soll. Ich beschwöre die Sachen in dem Moment, wo offensichtlich etwas schief läuft. Es geht um Sex. Es geht um die Unverhältnismässigkeiten — im Massstab, in allem — die die Sexualität, das Gefühl mit sich bringen. *(Übersetzung: Max Wechsler)*

POST-INNOCENCE:

ERIC FISCHL AND THE SOCIAL FATE OF AMERICAN PAINTING

PETER SCHJELDAHL

Eric Fischl's show last fall at Mary Boone, a show fully meriting the cliché phrase «eagerly awaited,» disappointed some viewers whose appetites had been whetted by his earlier work. Its most popular images (notably Birthday Boy and Best Western) were familiar in kind and in fact, having been shown or reproduced previously. In comparison, the newest pictures struck many as overly ambiguous and unresolved. Not that harsh judgments were made on them. If they were seen to fall below any standard, it was only that of Fischl's most celebrated works. But that standard had been so ardently welcomed — becoming, in no time at all, something of a nascent American classic — that the apparent slippage in its attainment was keenly felt. The show's effect of «disappointment» (of expectations it was supposed to justify and to raise to new heights) says a lot about the peculiar, needy passion widely invested in art right now. It also registers, in a confused way, a process of difficult but positive growth in Fischl's art, a transition, I suggest, from having social content to being social content.

PETER SCHJELDAHL is a New York poet and art critic.

Though employing a naturalistic vernacular as — or in place of — a style, Fischl is pretty straightforwardly a symbolist, seeking to convey highly specific emotional realities. In his earliest representational paintings the realities pertained exclusively to boyhood experience in certain middle-class American families: suburban, distracted, carelessly destructive. The experience itself was the universal of coming to consciousness of adult sexuality and sorrow. The particularized social setting did not lessen the universality but, by a well-known paradox of fiction, gave it mordancy. The landscape and architecture, toys and appliances, manners and leisure activities, of a cushioned, banal class amplified the jolt of the primal, of that physical and psychic nakedness that it is the task of every social order to clothe and ameliorate. Not that Fischl was functioning as a social critic: How could he complain about an order whose breakdown gave him symbolic means for reaching his goal, which was precisely the universal? A melancholy tenderness descends in Fischl's pictures on the most badly behaving parents and the bleakest scenes of childish loneliness and fear.

Fischl is of the social class he depicts. He shares its values, one of which is an irrepressible optimism, an imperative to «look on the bright side.» His early pictures gave many viewers, including me, an initial impression of overwhelming trauma, of irremediable guilt and shame; in retrospect, the truth is far milder. His children, though vulnerable, are not victims. (He has spoken of them as «heroes,» coping as best they can, little paladins of resiliency.) What he does not share with his class are the habits of denial and hypocrisy. His early work has a tacitly alienated stance, that of the child cruelly abandoned, by the inadequacy of the culture, into solitary confrontation of the most primitive emotions. Fischl publicly defied the propriety by which such misfortunes are concealed, fully expecting at the time, he has said, «to get into trouble» on account of his images. Much to his surprise, he was not only not chastised; he was lauded on all sides (the modern-art establishment, which objects mainly to his realism, excepted). He is a darling of collectors. How can this be? Do the collectors, perhaps, misunderstand him? I think

POST-UNSCHULD:

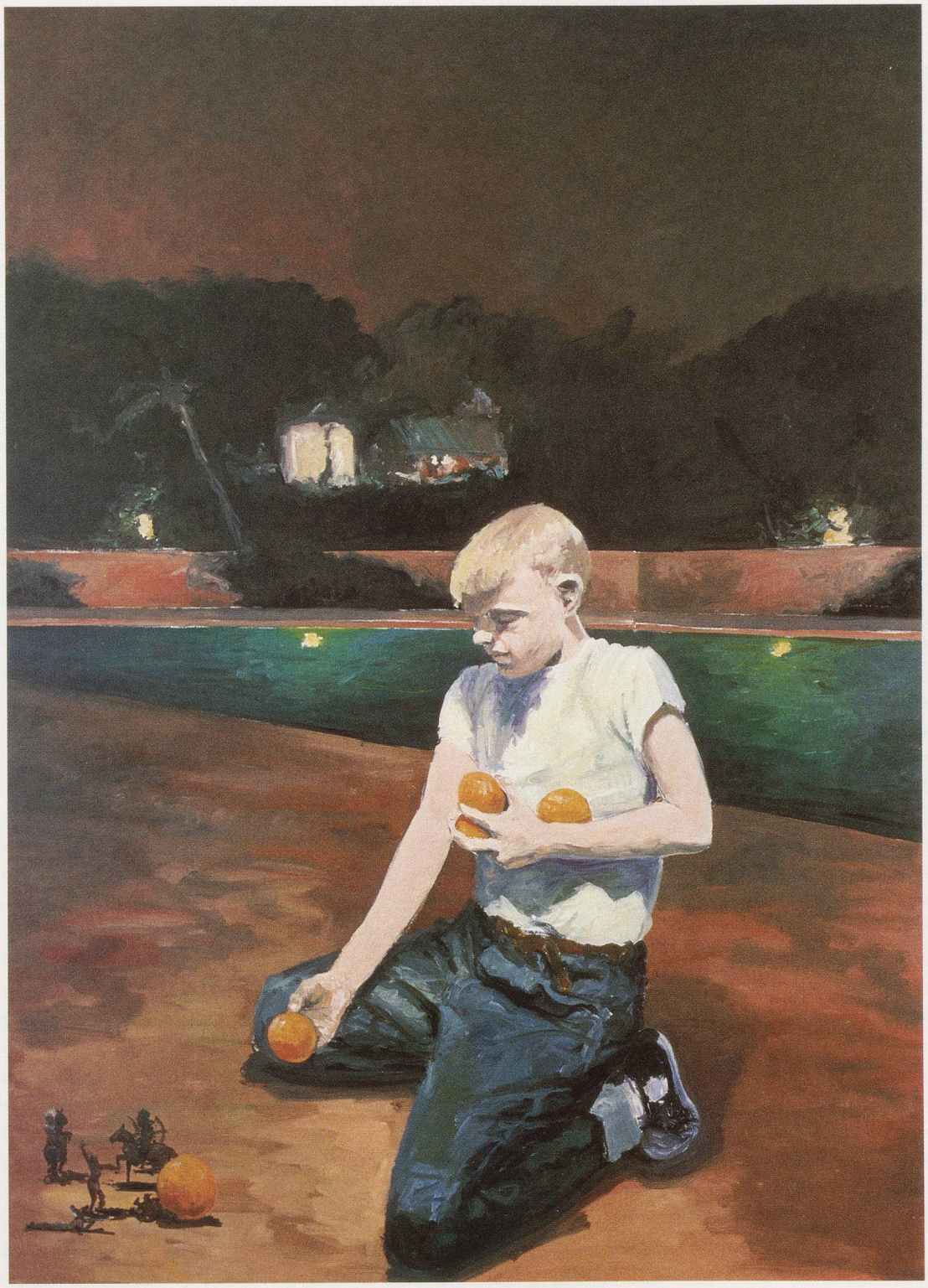
ERIC FISCHL UND DAS SOZIALE SCHICKSAL DER AMERIKANISCHEN MALEREI

PETER SCHJELDAHL

Eric Fischls Ausstellung bei Mary Boone im letzten Herbst, eine Schau, die dem Klischee «mit Spannung erwartet» ganz und gar gerecht wurde, enttäuschte einige Besucher, deren Appetit durch frühere Werke geweckt worden war. Die darin vertretenen, populären Bilder (insbesondere *Birthday Boy* und *Best Western*) waren vom Thema und der Erscheinung her bekannt, wurden sie doch schon früher gezeigt und mehrfach reproduziert. Im Gegensatz dazu, empfanden viele die neuesten Bilder als zu doppelbödig und zu unentschlossen. Nicht dass an ihnen heftige Kritik geübt worden wäre; und sollten sie einem gewissen Standard nicht mehr genügen, so war es am ehesten der von Fischls berühmtesten Bildern. Aber dieser Standard war so inbrünstig begrüsst worden — und wurde in ganz kurzer Zeit zu so etwas wie einem aufschiessenden, amerikanischen Klassiker —, dass manche den sichtlichen Ausrutscher in der Erfüllung dieses Standards sehr heftig empfanden. Die von dieser Ausstellung ausgegangene «Enttäuschung» (von Erwartungen, welche die Schau rechtfertigen und zu neuen Höhen führen sollte) sagt einiges über die absonderliche, armselige Leidenschaft, die der Kunst heutzutage weitherum entgegengebracht wird. Ausserdem zeigt sie, wie verwirrlich auch immer, einen schwierigen, doch positiven Entwicklungsprozess in Fischls Werk auf, einen Übergang von der Darstellung eines gesellschaftlichen Gehalts zur Verkörperung dieses gesellschaftlichen Gehalts selber.

Verwendet er auch eine naturalistische, volkstümliche Sprache als Stil — oder anstelle eines Stils —, so ist Fischl doch ein sehr gradliniger Symbolist, der ganz bestimmte emotionale Wirklichkeiten zu vermitteln sucht. In seinen ersten gegenständlichen Bildern bezogen sich diese Wirklichkeiten ausschliesslich auf Erfahrungen der Kindheit innerhalb eines gewissen Milieus mittelständischer amerikanischer Familien: vorstädtisch, zerstreut, gleichgültig zerstörerisch. Die Erfahrung selbst war jene allgemeingültige des Bewusstwerdens über die Sexualität und Trauer der Erwachsenen. Die präzise soziale Lokalisierung dieser Erfahrungen tat der Allgemeingültigkeit keinen Abbruch, sie verstärkte vielmehr, über das bekannte Paradox der Fiktionalität, ihre sarkastische Wirkung. Die Landschaften und Architekturen, die Spielzeuge und Gerätschaften, die Verhaltensweisen und Freizeitvergnügungen dieser gehätschelten, banalen Klasse unterstrichen die Erschütterung durch das Ursprüngliche, die physische und psychische Nacktheit, die jede soziale Ordnung dazu treibt, sich zu kleiden und zu entwickeln. Nicht dass Fischl als Gesellschaftskritiker aufgetreten wäre: Wie sollte er sich über eine Ordnung beklagen, deren Zusammenbruch ihm jene symbolischen Formen

PETER SCHJELDAHL ist Dichter und Kunstkritiker in New York.



Eric Fischl, *Best Western, 1983, oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *108 x 78 "* / 274 x 197 cm.

lieferte, mit denen er sein Ziel — die Allgemeingültigkeit — erreichen konnte? In Fischls Bildern legt sich eine melancholische Zärtlichkeit selbst über die schlimmsten elterlichen Handlungen und über die düstersten Szenen kindlicher Einsamkeit und Angst.

Fischl entstammt selbst der sozialen Klasse, die er darstellt. Er teilt ihre Werte, wovon einer der unzähmbare Optimismus ist, jener Imperativ, die Dinge von der «schönen Seite» her zu betrachten. Seine frühen Bilder erweckten anfänglich in vielen Betrachtern, so auch in mir, den Eindruck eines überwältigenden Traumas, von nicht wieder gut zu machender Schuld und Scham; jetzt, in der Rückschau, erweist sich die Wahrheit um einiges nachsichtiger. Seine Kinder sind, bei aller Verletzlichkeit, keine Opfer. (Er hat sie einmal «Helden» genannt, die sich so gut wie möglich durchschlagen, kleine Paladine der Anpassungsfähigkeit.) Was Fischl mit seiner Klasse nicht teilt, das ist ihr Hang zur Verlogenheit und Scheinheiligkeit. Seine frühen Werke zeigen eine stillschweigend entfremdete Haltung, die des grausam verlassenen Kindes, das durch die Unzulänglichkeit der Kultur in die einsame Konfrontation mit den ursprünglichsten Emotionen getrieben wird. Fischl hat sich öffentlich gegen die Besitzverhältnisse gestellt, durch die dieses Unglück verborgen wird; und er war, wie er selber erzählt, damals darauf gefasst, wegen seiner Bilder «in Schwierigkeiten zu geraten». Doch ganz zu seiner Überraschung wurde er nicht nur nicht gezüchtigt, sondern von allen Seiten her gepriesen (mit Ausnahme des Kunstestablishments, das vor allem Einwände gegen seinen Realismus hat). Er ist ein Liebling der Sammler. Wie ist das möglich? Wird er vielleicht von den Sammlern missverstanden? Ich glaube, einige müssen ihn missverstehen. Der Inhalt von Fischls Kunst ist, zumindest potentiell, bedeutend quälender und keineswegs so leicht assimilierbar, wie allgemein angenommen wird. Über sein frühes Werk jedoch bewegt sich die öffentliche Meinung auf festem Boden.

Es ist eine Eigenart des amerikanischen Mittelstandes, dass er seine eigene Vornehmheit als Last empfindet. Von Walt Whitman (im Alter allgemein als der «Good Grey Poet» verehrt) und Huckelberry Finn bis zu Allen Ginsberg und der Filmfigur des James Dean war der «instinctive rebel», besonders als Verkünder schockierender Wahrheiten, schon immer eine nationale Identifikationsfigur. Im allgemeinen wird der amerikanische Bourgeois eine bittere Medizin mutig schlucken, wenn ihr Nebeneffekt die Beseitigung eiternder Heimlichkeiten verspricht. Und oft genug, wie im Falle von Huck Finn oder J.D. Salingers zotigem Holden Caulfield, geschieht die Enthüllung über einen fiktionalen «Bad Boy» voll unvoreingenommener Hellsichtigkeit; ich glaube, dass der viel-gesichtige Junge in Fischls frühen Bildern problemlos innerhalb dieser Tradition angesiedelt werden kann. Seine Wirkung wird auch kaum durch die Tatsache geschmälert, dass Fischl selbst, einigermassen zufällig, zu einem unangenehmen Verkünder sozialer Skandale der Prostitution, des Kindsmissbrauchs und des Inzests geworden ist — unappetitliche Geschichten, die heutzutage die Schlagzeilen beherrschen. Er schien ein vom Himmel gesandter Mitstreiter im Kampf um die innere Reinigung und Läuterung des politischen Leibes zu sein, zumindest für jenen liberalen Mikrokosmos, der genügend Zeit und Bildung besitzt, um sich mit bildender Kunst zu befassen. Und es waren die Mitglieder dieses Mikrokosmos, die das begierige — und schliesslich irgendwie enttäuschte — Publikum von Fischls letzter Ausstellung bildeten.

Was war denn in Fischls früheren Bildern präsent, das heute so vermisst wird? Oder anders gefragt, was ist in die Bilder hineingeraten, das sie nun problematisch macht? Die Antwort auf die erste Frage ist: Unschuld. Das Mass an Authentizität von Fischls Bildern der Krise im Leben von Kindern lässt sich daran ablesen, dass sich in seinem Werk selber jene Art von mühsamer, erzwungener Reife feststellen lässt, die gemeinhin von seinen Figuren erwartet wird. Fischls Vorstellungskraft wächst — mit zweifelhaftem Erfolg —, indem er seine eigenen Lektionen lernt. (Am Ende von Mark Twains Meisterwerk war Huck Finn drauf und dran «in die Welt aufzubrechen»; und wenn es dazu gekommen wäre, hätte sich seine Geschichte höchst unangenehm kompliziert.) Die Antwort auf die Frage, was denn zusätzlich in die Bilder hinein-

Eric Fischl, *Birthday Boy* / Geburtstagskind, 1983, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *84 x 108 "* / 213 x 275 cm.

some of them must. At least potentially, the content of Fischl's art is far more harrowing and less assimilable than seems generally supposed. About his early work, however, the popular response is on firm ground.

It is a peculiarity of the American middle class to feel its own gentility as a burden. From Walt Whitman (popularly revered in his old age as «the Good Grey Poet») and Huckleberry Finn to Allen Ginsberg and the movie persona of James Dean, the instinctive rebel, especially as a teller of scandalous truths, is a national institution. The American bourgeois, by and large, will take pungent medicine courageously if one of its side-effects is the relief of festering secrecies. Often enough, as in the case of Huck Finn or of J.D. Salinger's foul-mouthed Holden Caulfield, the exposing agent is a fictional Bad Boy, clairvoyantly candid; I think the many-faced youth of Fischl's early paintings falls squarely within this tradition. It scarcely hinders this effect that Fischl, quite fortuitously, has shown himself to be an uncanny anticipator of social scandals about pornography, child abuse, and incest — a can of worms much in the headlines these days. He has seemed heaven-sent to aid the purgation and catharsis of the body politic, at least within the liberal microcosm that has sufficient leisure and cultivation to avail itself of visual art. Members of this microcosm provided the avid — and subsequently somewhat disappointed — audience for Fischl's last show.

What, exactly, was present in Fischl's earlier work that is missing now? Conversely, what has entered the work to make it problematic? The answer to the first question is: innocence. A measure of the authenticity of Fischl's images of crisis in the lives of children is that they have brought about, in his work, the kind of strenuous, enforced maturation that would be expected of their subjects. Absorbing its own lessons, Fischl's imagination is growing up, with equivocal results. (At the end of Mark Twain's masterpiece, Huck Finn was about to «light out for the territory»; had he stuck around, his story surely would have become awkwardly complicated.) As for what has entered Fischl's work, it is simply consciousness: a heightened, unhappy, ambivalent consciousness that can no longer be confined to the frame of primal scenes and suburban anecdotes. Almost helplessly, it observes a constant ramification of context and themes: context that links artist and audience, audience and social class, social class and the wider world (symbolized often by the inscrut-

geraten sei, lautet einfach: Bewusstsein; ein erhöhtes, unglückliches, ambivalentes Bewusstsein, das nicht mehr länger auf den Rahmen ursprünglicher Erlebnisse und Vorstadtanekdoten beschränkt werden kann. Schon fast hilflos registriert es eine stetige Verzweigung von Kontexten und Bildgegenständen: Kontexte, die den Künstler und das Publikum miteinander verbinden, das Publikum mit der sozialen Klasse und die soziale Klasse mit der weiteren Welt (oft durch die unergründliche Präsenz schwarzer Menschen symbolisiert); und Bildgegenstände, die von Sexualität und Nacktheit handeln und in ihren Anspielungen auf Schuld und Lust, Gewalt und Zärtlichkeit, Abscheu und Erregung zusehends zweideutiger werden.

Warum sollte man von einer so reichen Vielfalt enttäuscht werden? Vielleicht darum, weil viele von uns — den Mitgliedern dieses mittelständischen «Wir», das heisst Fischls erzeugter Meta-Fiktion — kindlich erwartet haben, dass der Künstler, der unsere schmerzhaften Konflikte so gut kennt, sie irgendwie auch für uns bewältigen und uns damit viele Probleme ersparen würde. Fischl scheint nun überhaupt nicht geneigt, eine solche priesterliche Funktion auszuüben. Seine Ausrichtung kann weiterhin als hartnäckig unverhärtet bezeichnet werden, als ehrlich, empirisch, demokratisch, unironisch (wenn auch Ironien gegenüber aufmerksam), rechtschaffen und so weiter, quer durch die ganze Litanei der Charaktereigenschaften des «typischen Amerikaners», dem man in Wirklichkeit so selten begegnet. Seine Vision ist von einer Demut geprägt, die möglicherweise nur schwierig von Demütigung unterschieden werden kann — von der Demütigung der Betrachter natürlich, die ihre Geschichte so lange gern anhören als die Geschichte glücklich endet. Fischls Erzählungen haben je länger je weniger eine fiktive Geschlossenheit und damit diese befriedigende Struktur, die uns auch die bedrohlichsten Ereignisse als stellvertretende Erinnerung zu verinnerlichen erlaubt. Die Bandbreite der von Fischl angesprochenen Themen und Bedeutungen nimmt allmählich Balzac'sche Weiten an; seine Kunst droht zum eigentlichen Selbst-Bewusstsein und Spiegel seiner Kultur zu werden. Gleichzeitig ist sie aber auch durch die Widersprüchlichkeit und verzweifelte Lage dieser Wirklichkeit bedroht. Auch wenn Fischls Beherrschung der Mittel virtuos genannt werden darf, schleichen sich doch Brüche in die malerische Struktur ein: Kompositionen geraten ins Schlingern, das Gefüge schwankt, Farben brennen.

Tatsächlich ist das Element der «Enttäuschung» ein wesentlicher, aufzehrender und verletzender Bestandteil von Fischls jüngsten Arbeiten. In bezug auf die amerikanische Geschichte könnte man von einem vorzeitigen Verzicht auf die Flucht sprechen, vom Verlust der Grenze (Huck Finns lockendes «Territorium») — oder, etwas komplexer gesehen, von der Verkehrung der Grenze als äusserem Rand der Expansion zu einem inneren Rand übergreifender Kräfte. Fischls Kunst trägt heute Züge einer ruhigen Apokalypse, einer Welt, die weder in einem grossen Knall, noch in einem Wimmern endet, sondern in einer steten Erosion, in gleichzeitigem Schrumpfen und Substanzverlust, in einem Zerbröckeln.

Heisst das, dass die Prognosen für Fischl selbst, für den Künstler, schlecht stehen? Man kann nicht mit Gewissheit sagen, dass dies nicht zutreffe. Das heisst, Fischl arbeitet in einem Randbereich voll echter Risiken. War er bisher ein Ausplauderer von Familiengeheimnissen, so wird er nun zu einer Pandora — die schliesslich von den Übeln, die sie ganz naiv freisetzte, nicht verschont worden ist. In seinem Werk findet sich keine Spur von Distanziertheit mehr, kein stillschweigender Protest oder wertender Kommentar. Da ist alles nur noch schonungsloses Bekennen und Entblössen. Nacktheit ist kein Thema mehr, sondern eine Voraussetzung. Sollte das Schiff seiner Klasse sinken, so wird er mit ihr untergehen, indem er den Rettungsring einer intellektuellen Haltung oder eines Stils zurückweist. In einem überspitzten Sinne ist seine Arbeit kunstlos — so kunstlos wie Manet, schon fast erniedrigend den intimsten Sensationen einer sich konvulsivisch verändernden Welt treu ergeben.

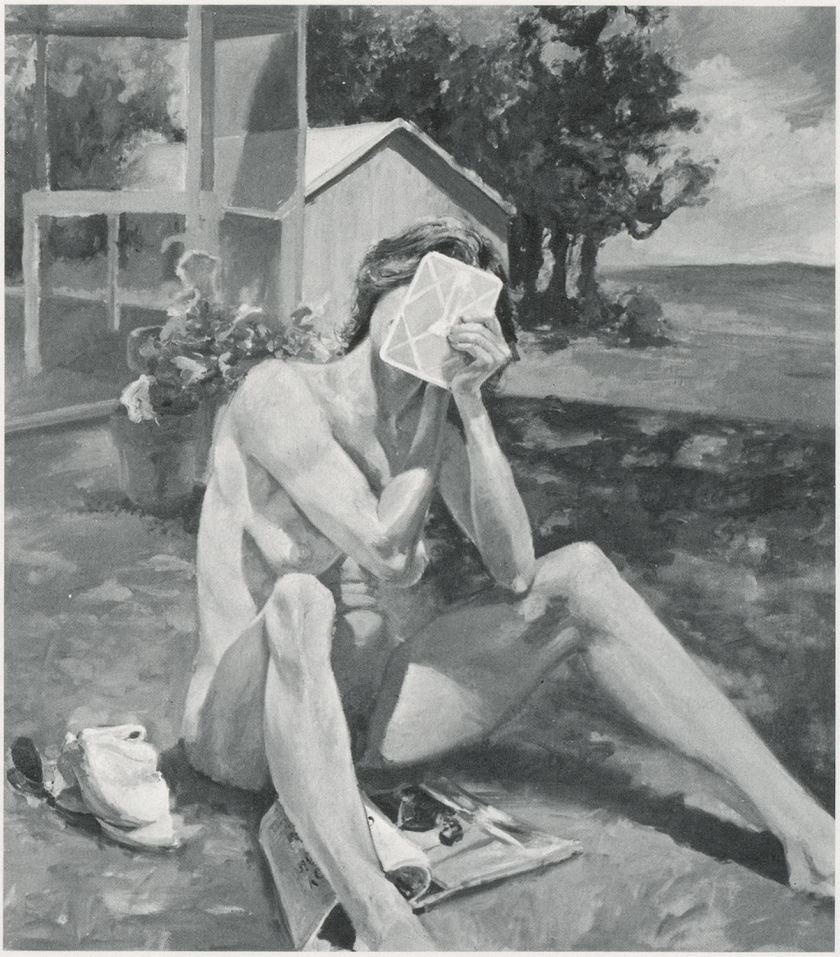
Vanity, eines der «enttäuschenden» Bilder in seiner letzten Ausstellung, ist eine brillante Charakterisierung von Fischls gegenwärtiger Situation — spitz genug, um geistreich zu sein, aber zu beunruhigend für ein simples Amusement. Es weist eine

able presence of black people); and themes of sexuality and nakedness that become increasingly ambiguous in their suggestions of guilt and pleasure, violation and tenderness, disgust and arousal.

Why should such richness disappoint? Perhaps because many of us — members of the middle-class «we» that is Fischl's evolving meta-fiction — somehow expected, childishly, that this artist who knows our aching conflicts so well would somehow master them for us, saving us the trouble. Fischl shows no inclination to fulfill such a priestly function. His orientation remains obdurately unguarded, sincere, empirical, democratic, unironic (though alert to ironies), honest and so on through the litany of a «typically American» character rarely met with in reality. There is a humility to his vision that may be hard to distinguish from humiliation — the humiliation, certainly, of viewers who love to see their stories told so long as the stories have happy endings. Fischl's narratives increasingly lack fictive closure, the satisfying structure that enables the most disturbing events to be absorbed as vicarious memories. The scale of Fischl's implications keeps growing toward Balzac-ian breadths; his art threatens to become the very self-consciousness, the mirror, of his culture. At the same time, it is imperiled by the incoherence, the despair, of reality itself. Disruptions enter the painterly structure even as Fischl's technical command becomes virtuosic: compositions lurch, texture vacillates, colors burn.

In effect, «disappointment» in Fischl's recent art is an active, all-consuming, immolating process. In relation to American history, it seems to be about the foreclosure of es-

Eric Fischl, *Vanity* / Vanitas, 1984, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *108 x 96 "* / 274 x 244 cm.



holprige Komposition auf: die unmöglichen Bäume im Hintergrund reflektieren das gestörte Verhältnis des Künstlers (und vielleicht auch der Gesellschaft) zur «Natur». Zwischen den gespreizten Beinen der Frau, die sich offensichtlich schminkt — ihr verwöhnter Körper, der seine Klassenzugehörigkeit besser verdeutlicht als jedes Kleid, passt überhaupt nicht in diese ländliche, vermutlich gemietete Sommerfrische —, liegt eine Nummer der Modezeitschrift Vanity Fair, mit dem aufgeschlagenen Artikel über Eric Fischl, den ich für diese Zeitschrift geschrieben habe (Ausgabe Mai 1984). Eine Photographie des Künstlers ist ihrer Vagina gegenübergestellt, als schräger Verweis auf jene Bilder mit ihren auf Vaginas starrenden Knaben, die ihn berühmt gemacht haben. Natürlich ist er kein Knabe mehr; doch die Tatsache, dass er nun eine erwachsene Berühmtheit geworden ist, hat seine Abhängigkeit von der mütterlichen Venus nicht aufgehoben. Tatsächlich kann man mit getrübtem Auge sein Porträt als ihren Phallus sehen, als Darstellung ihrer Macht. Venus (die mit ihrem Lippenstift und Mascara selber eine «Malerin» ist) ist einfach zu einer raumgreifenden und monumentalen Erscheinung geworden, die die vom Künstler reflektierte und ihn reflektierende soziale Ordnung verkörpert. Der Witz von Vanity ist auf einer Ebene angesiedelt, wo das Lachen leicht in Verzweiflung umschlägt.

Innerhalb von Fischls Werk nimmt das Bild Vanity mit seinem Bezug zu aktuellen Ereignissen sicher eine Sonderstellung ein. Häufiger ist da schon seine Verwendung einer *lingua franca* symbolischer Stereotypen, die er durch seine eigene «Phrasierung» zum Klingen bringt, durch die narrative Syntax, mit der er ihre verborgenen Bedeutungen entwickelt und kompliziert. Das 1983 gemalte Werk *Best Western* ist ein Bild, das den Scheitelpunkt zwischen seinem früheren und dem jetzigen Werk bezeichnet; ein Bild, in dem sich das Persönliche ins Historische erweitert. Einer von Fischls Knaben spielt am Rande eines zwielichtigen Swimmingpools ein leicht gruseliges Spiel, indem er mit Orangen gegen seine Spielzeugindianer losgeht. Verstärkt durch die Assoziation des Titels, tritt der Schmerz des Knaben, der hier seinen unterdrückten Zorn im symbolträchtigen Spiel auslebt, als Horror an die Oberfläche: in Erinnerung an den amerikanischen Völkermord. (Als anspielungsreiche Zugabe: «Best Western» ist der Name einer Motel-Kette und evoziert damit die Heimatlosigkeit und die bekannte, unendliche Verlorenheit des Menschen auf den Strassen Amerikas.) Indem es sein eigenes Schicksal auslebt, übernimmt das Kind gedankenlos das Muster des verbrecherischen Genozids. Doch an dem Punkt, wo wir dies realisiert haben, ist es zu spät, um den Knaben als Monster abzuweisen. Wir haben uns schon um ihn gekümmert, sind nun miteinbezogen und unwillkürlich in den Albtraum der Geschichte verwickelt.

Das Gefühl, in seinem Erbe gefangen zu sein, ist ein grundlegender Bestandteil von Fischls Botschaft. Dieses Gefühl, das den Europäern geläufig ist, stellt für Amerika eine relativ neue und zumeist unangenehme Erfahrung dar; dem Peter Pan der Nationen dämmert allmählich die Tatsache seines Zerfalls. (Die gegenwärtigen gespenstischen und verzweifelten Bekräftigungen von Amerikas jugendlicher Kraft haben einen über siebzigjährigen Präsidenten zum Vorbild.) Das europäische *fin de siècle,* eine Epoche, welche die Moderne als einen Verlust registrierte, scheint rund hundert Jahre später endlich auch die Neue Welt erreicht zu haben — und Fischl ist einer seiner wichtigsten Propheten. Er erinnert uns nicht von ungefähr so stark an Edvard Munch, der wie er ein Meister der prosaischen Poesie in der Malerei war, der sich voller Ernst nach Freude und Freiheit sehnte und doch an jeder Biegung nur dem grässlichen Determinismus von Biologie und Gesellschaft begegnete, welcher unter der Haut immer den Schädel sah. Wie Munch, so kennt auch Fischl den Zynismus nicht, sondern pflegt ein Bewusstsein, das ehrlich entsetzt ist über die Ungastlichkeit, die die Welt dem Ideal gegenüber zeigt. Und wieder wie Munch — der gesagt hat: «Ich male nicht was ich sehe, sondern was ich sah» —, sucht Fischl immer wieder zwangshaft die Orte des seelischen Schmerzes auf, wie wenn er sie entgiften wollte. Man spürt die ständige Verteidigung von Liebe und Harmonie durch einen widerspenstigen Willen und die Verweigerung, Tod

cape, the loss of Frontier (Huck Finn's ever-beckoning «territory») — or, with more subtlety, about the reversal of the Frontier, from being the outer edge of expansion to being the inner edge of encroaching forces. There is a note of quiet apocalypse in Fischl's art now, of a world ending with neither a bang nor a whimper but with a steady erosion, a simultaneous shrinkage and loss of concentration, a frittering-away. Does this suggest a negative prognosis for Fischl himself, as an artist? One cannot say, with confidence, that it does not. That is, Fischl is operating on an edge of genuine risk. From having been a tattler of family secrets, he is becoming a Pandora — who was not spared the ills she naively unleashed. There is no longer any trace of alienation — of implied protest or judgment — in his work. There is only relentless acknowledgement and exposure. Nakedness, no longer a subject, is a condition. If the ship of Fischl's class goes down, he is going down with it, abjuring the life-preserver of an intellectual attitude, a style. In an extreme sense, he is artless — as artless as Manet, abjectly faithful to the most intimate sensations of a civilization in convulsive change.

A «disappointing» picture in his last show, Vanity is a brilliant apostrophe — economical enough to be witty, but too disquieting for mere amusement — of Fischl's present situation. It is formally ragged: The impossible trees in the background reflect the artist's dissonance (perhaps that of society, as well) with «nature.» Between the spread legs of the woman apparently applying makeup — her pampered body as distinctively upper-middle-class as any clothes could be and incongruous with the rural, probably rented summer place — there is a copy of the fashion-mongering magazine Vanity Fair opened to an article that I wrote on Fischl (May 1984 issue). A photograph of the artist confronts her vagina, an oblique reminiscene of the pictures of boys staring at vaginas that made him famous. He is not a boy any more, of course; but achieving grown-up celebrity has not liberated him from the maternal Venus. Indeed, with a blurring of the eyes, one can see his image as her phallus, a representation of her power. Venus (herself a «painter,» with her lipstick and mascara) has simply become ambient and monumental, the embodiment of the social order which the artist mirrors and is mirrored in. Vanity is at once humorous and pitched at the level of a scream.

Vanity is a tour de force among Fischl's paintings in its reliance on topical information. Most often, he employs a lingua franca of symbolic stereotypes, made resonant by the way he «phrases» them, the narrative syntax with which he develops and complicates their lurking meanings. Best Western, painted in 1983, is a work on the cusp between Fischl's earlier and present periods, a picture in which the personal explodes toward the historical. One of Fischl's boys plays a solitary, faintly creepy game on the margin of a crepuscular swimming pool, rolling oranges to knock over toy Indians. Via an association confirmed by the title, the poignance of the lonely child, enacting his buried rage in symbolic play, erupts in a thrill of horror: memory of American genocide. (An allusive fillip: «Best Western» is the name of a motel chain, thus evocative of homelessness and of the standardized, endless nowhere-in-particular of the American road.) In the working out of his ontogeny, the child thoughtlessly assimilates and expresses phylogenic crime. By the time we have realized this, it is too late to reject the boy as a monster. We have already cared, been implicated, drawn down into the nightmare of history.

The feeling of being trapped by one's heritage is basic to Fischl's message. Familiar enough to Europeans, this feeling is a relatively novel and nasty sensation in America, the Peter Pan of nations gradually awakening to the fact of decay. (Eerily, current desperate reassertions of American youthful vigor have as their paragon a septuagenarian President.) The European fin de siècle, a time that registered modernity in terms of loss, seems to have arrived in the New World at last, a hundred years later, and Fischl is among its principle prophets. Not for nothing does he remind us strongly of Edvard Munch, like him a master prose-poet of painting earnestly desiring joy and freedom, yet met at every turn by the leering determinisms of biology and society, the skull beneath the skin. Like Munch, Fischl is without cynicism, a consciousness authentically appalled by the world's inhospitality to the ideal. Also like Munch — who said «I paint not what I see, but what I saw» — he compulsively revisits sites of spiritual pain, as if to detoxify them. One senses the constant retrenchment of a stubborn will to love and harmony, a refusal to take death and chaos as final verdicts, a continual appealing to some higher court. Asked if having a bigger audience changed his work, Fischl answered: «My audience is in the past.»

Sex, as the crossroads of love and death, harmony and chaos, is the central mystery for Fischl as for Munch.

und Chaos als endgültige Verdikte anzunehmen, und man spürt die dauernde Berufung auf irgendeine bessere Welt. Auf die Frage, ob die grössere Publikumsgemeinde sein Werk verändert habe, antwortete Fischl:
«Mein Publikum liegt in der Vergangenheit.»

Wie für Munch, so liegt das zentrale Mysterium auch für Fischl in der Sexualität, die er als Kreuzungspunkt von Liebe und Tod, von Harmonie und Chaos versteht. Wenn er jeweils mit einer seiner häufigen Nacktbadestrand-Szenen anfange, so überfalle ihn die Vorstellung, so Fischl, «ein Bacchanal, eine wirkliche Feier zu malen». Doch dann «setzen das Misstrauen und der Schrecken ein» — ein Misstrauen und ein Schrecken, die typisch amerikanisch sind. Die ursprünglichsten Ängste der Gewalt und des Verrats in sich vereinend, welche die Formen der Sexualität in allen Kulturen bestimmen, fährt das unauslöschliche Ehebruch-Stigma des Puritanismus trotz allem fort, das erotische Leben der Amerikaner gespenstisch zu bedrängen. Fischl ist dabei, sogar sein Isotop zu entdecken, insbesondere in den Szenen genussüchtiger Entspannung, wo ein befreites Vergnügen zu den wichtigsten gemeinsamen Grundgesetzen gehört. Er konfrontiert den Schatten adamitischer Scham mit einer Art ungläubiger Faszination, wie ein Wissenschafter, der, obwohl von der korrekten Durchführung des Experiments überzeugt, das erstaunliche Resultat für unwahrscheinlich hält. Er reibt sich ungläubig die Augen, und beginnt von Neuem.

Daddy's Girl, eines der verwirrlichsten von Fischls jüngsten Bildern, stellt die Frage nach Schuld oder Unschuld in einer schrillen Direktheit, indem es den Betrachter passiv in eine Szene einbezieht, der er so oder so exhibitionistisch ausgesetzt ist, sei sie nun a) ein harmloses Spiel in einer Familie von Sonnenanbetern oder b) ein inzestuöser Missbrauch. Der Kunstgriff besteht in der geschickten Plazierung des Eistees, der in «Griffweite» des Betrachters liegt. (Das Glas steht zu weit vom Mann entfernt, dass es seines sein könnte, und die Zitronenscheibe signalisiert, dass es kein Kindergetränk ist. Daraus folgt: Die beiden sind nicht allein.) Ohne Glas könnte man die Szene aus einer Position desinteressierter Sicherheit betrachten. Doch über die durch das Glas entstehende Komplizität wird man zu einer emotionalen Entscheidung gezwungen: Wie würde man sich in einer solchen Situation verhalten, wäre man wirklich Zeuge derselben? Würde man dieses verdächtige Hoppe-Hoppe-Reiter-Spiel zu stoppen versuchen? Würde man sich abwenden? Vorgeben, es geschehe gar nichts? Sich seine Unschuld einreden? Sich erregen lassen? Die Optionen sind unangenehm, beängstigend — «enttäuschend» im Extrem — und machen das Bild schwerverdaulich; und sie spiegeln die ethische Verwirrung des amerikanischen Mittelstandes angesichts der gegenwärtigen, fortschreitenden Katastrophe ihres Niedergangs.

In den jüngsten demographischen Untersuchungen hat sich gezeigt, dass der amerikanische Mittelstand durch die Zusammenfassung der armen und reichen Bevölkerung zum ersten Mal als Minderheit erscheint. Auf nationaler Ebene (wenn auch nicht auf der Ebene der Staaten und Gemeinden) wird er von einer reaktionären Koalition sich abgrenzender Vereinigungen und bibelfrommer Populisten aus dem Feld geschlagen. Im Land herrscht eine brutale, kompetitive Geisteshaltung, die eine simplizistische, strafende Moral mit sich bringt; eine Moral, die ganz und gar quer zu den vom Mittelstand so hochgehaltenen Werten der Beweglichkeit und der Gleichheit, zur oft-verlästerten «Mittelstands-Moral» liegt, welche nolens volens, trotz ihrer Naivität und Mittelmässigkeit, für die meisten humanen Aspekte des amerikanischen Lebens verantwortlich ist. So herausgefordert — und zusehends seines vielgeliebten Glaubens an den Fortschritt und die menschliche Verbesserung beraubt —, wird der Mittelstand von seiner eigenen Kardinaltugend des bescheidenen Selbstzweifels unterlaufen, einer Tugend, die als entflammtes Super-Ich jeglichen Sinn für Würde und Sicherheit verwildern lässt. «Man weiss wirklich nicht mehr, wie man sich verhalten soll», schrieb Fischl 1982 in einer denkwürdigen Erklärung. «Jedes neue Erlebnis führt in eine Krise und jede Krise ist eine Konfrontation, die uns mit denselben Ängsten erfüllt,

Eric Fischl, *Daddy's Girl* / Papas Mädchen, 1984, *oil on canvas* / Öl auf Leinwand, *78 x 108 "* / 198 x 274 cm.

When he starts one of his frequent nude-beach scenes, Fischl has said, «one of my fantasies is to paint a bacchanal, a real celebration.» But then «the distrust and horror set in» — distrust and horror that are specifically American. Compounding the primordial fears of violence and betrayal that condition the forms of sexuality in all cultures, the ineffaceable Scarlet Letter of puritanism continues, despite everything, to haunt the erotic lives of Americans. Fischl discovers its isotope even, or especially, in scenes of sybaritic relaxation, where liberated pleasure is a communal first principle. He confronts the shadow of Adamic shame with a sort of incredulous fascination, like a scientist who, though quite sure that his experiment was properly executed, finds its result startlingly improbable. He rubs his eyes in disbelief, and he begins again.

Daddy's Girl, one of Fischl's most disconcerting recent pictures, puts a question of guilt or innocence with jarring directness, casting the viewer as a passive participant in its scene of either a) innocuous playfulness in a family of sun-lovers, or b) incestuous abuse, exhibitionistically indulged. The trick is done by the placement of a glass of iced tea «within reach» of the viewer. (It is too far away from the man to be his and, with a slice of lemon, no drink for a child. Thus: They are not alone.) Without the glass, one could observe the action in disinterested safety. With the complicity that it enforces, one is harried toward an emotional decision: What would one's attitude be in this situation, were it actual? Would one try to stop the ominous horseplay? Walk away from it? Pretend it wasn't happening? Convince oneself of its innocence? Be aroused by it? The options are unpleasant and potentially anguishing — «disappointing» in the extreme — and make the painting hard to take. They also bear on the ethical befuddlement of the American middle class in the current, gradual catastrophe of its decline.

die wir fühlen, wenn wir uns im Traum nackt vor aller Augen wiederfinden.»

Aus Fischls Strandszenen wird deutlich, dass es von ihrer Veranlagung her keine Klasse gibt, die geeigneter wäre, ihre eigene Dekadenz zu geniessen. Bevor er in seinem Lebensstil nachlässt, neigt ein amerikanischer Bourgeois dazu, einfach zu kolabieren. Sein Streben ist von schlimmen Ahnungen über Enteignungen heimgesucht, einer kulturellen Paranoia, die vom Rechtsrutsch des Landes sehr schön gerechtfertigt wird. In der Tat, und entgegen allen Vorwürfen, ist die Anti-Wohlfahrts-, Anti-Abtreibungs- und Anti-Liberalisierungs-Politik Reagans philosophisch nicht gegen die Armen gerichtet, wenn auch die Armen am direktesten darunter leiden. (Wie die Reichen, so neigen auch die Armen dazu, die «Moral» als zynisch, parteiisch und macht-orientiert zu verstehen.) Unterschwellig richtet sich der Vorstoss der Reagan-Politik gegen die Hoffnung auf bessere Zeiten, gegen die Werte der Toleranz und des guten Willens, welche sich immer als die beruhigenden Elemente in einer arg gebeutelten Gesellschaft ausgewiesen haben. Die Auswirkungen lassen sich in Fischls Bildern erfühlen: ein grosses, komplexes Ethos — das auch Fischls Rolle als zeitweiliger Rebell, als närrischer Verkünder der Wahrheit diktiert — wird verworren, belanglos, kleinlich. An seinen implodierenden Rändern erscheinen, durch einen Dunst von sexuellen Ängsten und Phantasien und namenlosen Vorstellungen, schwarze Figuren, undurchdringliche Symbole des Fremden in der Welt. Auch wenn es noch rudimentär ist, so stellt doch Fischls Anschneiden rassischer Themen eine Sache dar, die voller Kraft und Vorahnungen steckt — und zwar nicht nur für seine Kunst. Eine demokratische Kunst steht und fällt, wie es die amerikanische Geschichte schon früher demonstriert hat, mit ihrer Fähigkeit, sich belebende Energien von Aussen und von Unten zuzuführen.

Doch die Situation ist nicht ohne kleine, glückliche Ironie. Der verfallende Mittelstand hat mit Fischl etwas hervorgebracht, was er durch die lange Epoche seiner Hegemonie nie hat hervorbringen können: einen nicht-entfremdeten und nicht-exzentrischen Künstler von Bedeutung. Und diese kleine Ironie verweist auf eine grössere, die darin besteht, dass der Mittelstand unbewusst, und als ganzes, die Entfremdung und Exzentrizität der alten Avantgarde rekapituliert. Die erstaunliche Frische, die herausgeputzte Qualität von Fischls vorgeblich konservativen, stilistischen Mitteln erscheinen in diesem Licht unmittelbar verständlich. Die Bilder sind frisch, weil sie nun, nachdem sie ein Jahrhundert der Ideologie lang eingefroren waren, plötzlich auftauen. Die Politik des Stils ist vorbei — oder sie beginnt von neuem, aber auf einer so radikal veränderten Ebene, dass der Effekt der gleiche ist. Die Qualen des Modernismus erscheinen heute wie eine übertriebene Geschäftigkeit. Nun, da dies alles nicht mehr wichtig ist, kann die Bildvision der umfassenden menschlichen Wahrheit in der Kunst genau jene Form annehmen, die sich als am wirkungsvollsten erweist. Fischl passt sehr gut in diese Situation. Durch ihn werden die Agonien unserer Zeit auf eine zeitlose Ebene gebracht; als ein Geschenk an unsere unbekannten Nachfolger.

(Übersetzung: Max Wechsler)

The American middle class is shown in recent demographic statistics to be outnumbered, for the first time, by the combined population of the rich and the poor. Politically, it is being trounced on the national level (though not yet at state and local levels) by a reactionary coalition of corporate elitists and Bible-beating populists. A nakedly competitive ethos is abroad in the land, bringing with it a simplistic, punitive morality violently at odds with the traditional flexibility and egalitarianism of the middle class — its much-maligned «middle-class morality,» which despite being naive and mediocre is responsible, willy-nilly, for most of what is humane in American life. Thus challenged — and increasingly stripped of its cherished beliefs in progress and human perfectibility — the middle class is undermined by its own cardinal virtue of modest self-doubt, which, as an inflamed superego, savages all sense of dignity and security. «One, truly, does not know how to act!» Fischl wrote in 1982 in a memorable statement. «Each new event is a crisis, and each crisis is a confrontation that fills us with the same anxiety that we feel when, in a dream, we discover ourselves naked in public.»

As Fischl's beach scenes make plain, no class has ever been less temperamentally suited for the enjoyment of its own decadence. Rather than degenerate in style, members of the American bourgeoisie are apt simply to collapse. Their pursuits are haunted by a suspicion of dispossession, a cultural paranoia that the country's rightward swing amply justifies. Indeed, contrary to what is often charged, the anti-welfare, anti-abortion, anti-liberation policies of Reagan are not p h i l o s o p h i c a l l y anti-poor, though the poor suffer most directly from them. (Like the rich, the poor always tend to understand «morals» cynically, as arbitrary and power-based.) The underlying thrust of Reaganite policies is against the hopes of betterment, the values of tolerance and good will, that used to be the great softeners of a rough-and-tumble society. In Fischl's pictures, we feel the result: A vastly complex ethos — which dictates the role of Fischl himself, as the periodic rebel, the prophetic fool for truth — is becoming involuted, inconsequential, l o c a l . At its imploding edges, through a haze of sexual fears and fantasies and of nameless apprehensions, appear black figures, opaque symbols of the global alien. Though still inchoate, Fischl's broaching of racial themes is full of power and portent — and not just for his art. Democratic culture will rise or fall according to its ability, demonstrated before in American history, to draw reinvigorating energies from outside and below.

There is one small, happy irony in the situation. The declining middle class has produced, in Fischl, something it could never produce in the long epoch of its hegemony: an unalienated and uneccentric major artist. This small irony suggests a larger one, which is that the middle class now unknowingly recapitulates, as a whole, the alienation and eccentricity of the old avant-garde. The amazing freshness, the scrubbed quality of Fischl's ostensibly conservative stylistic means may be understood in this. They are fresh because suddenly thawed out after being frozen throughout a century of ideology. The politics of style is over — or else is beginning again on a basis so radically altered that the effect is the same. The excruciations of modernism are sheer fussiness now. Now that it almost no longer matters, the envisioning of whole human truths can resume in art, in whatever form is most efficient. Fischl serves this moment well. Through him, the agonies of our time are made timeless, a gift to our unknown successors.

RADIERUNG FÜR PARKETT / *ETCHING FOR PARKETT*

Eric Fischl, Squatter, aquatint and sugar lift.
Edition: 100 impressions, numbered and signed, on Zerkall-Vellum.
Printed by Peter Kneubühler, Zürich, May 1985.

Eric Fischl, Kauernde, Aquatinta und Aussprengverfahren.
Auflage: 100 Exemplare, signiert und numeriert, auf Zerkall-Bütten.
Gedruckt von Peter Kneubühler, Zürich, Mai 1985.

"Squatter" for Parkett #5

Enrico 4 '85