

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2000)

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

**Artikel:** James Rosenquist : horizon home sweet home

**Autor:** Felix, Zdenek / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679938>

### 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:** 17.02.2026

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



ZDENEK FELIX

## *Horizon Home*

In ihrem Text «At the Sign of Rosenquist» erzählt die Kritikerin Ann Hindry eine Anekdote, in der es um einen Pressebericht über das Erstellen von riesigen Reklametafeln an den Häusern des Times Square in New York geht. Auf dem begleitenden Photo sieht man den Maler auf einer hängenden, Schwindel erregenden Plattform bei der Arbeit, wobei die Bildunterschrift euphorisch verkündet: Billboard Michelangelo. Der dargestellte Schildermaler ist James Rosenquist, dessen Broterwerb in den Jahren 1957–58 tatsächlich im Malen von Reklametafeln für die Arcraft Strauss Company bestand. Das Paradox dieser Anekdote liegt darin, dass der fünfundzwanzigjährige Künstler, jedenfalls im Hinblick auf die Größe und Ausdehnung der bemalten Flächen, dem

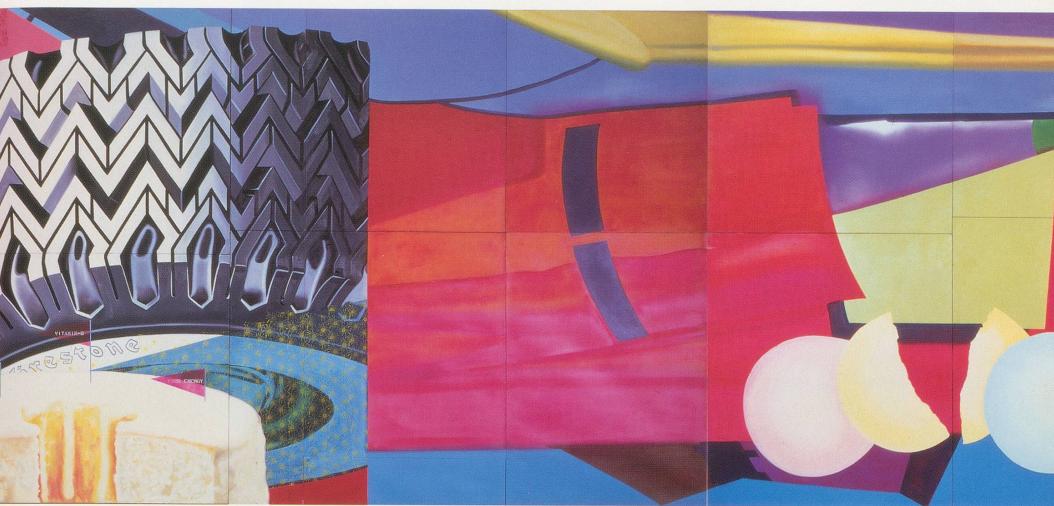
berühmten Gestalter der Sixtinischen Kapelle in nichts nachstand. Er verstand es, die Erfahrung vom Times Square zum tragenden Element seiner künstlerischen Strategie umzumünzen.

James Rosenquist hat sich nicht zuletzt deshalb sehr früh für das grosse Format entschieden, das sein Werk prägen sollte, weil er genau wusste, welche Dimensionen bestimmte Motive benötigen, um wirksam zu bleiben. Mit gutem Recht kann man ihn als «Monumentalisten» unter den amerikanischen Pop-Künstlern bezeichnen, dessen Kalkül immer dann aufgeht, wenn das Verhältnis von «Motiv» und «Größe» stimmt. Eine Bildausdehnung über acht Meter Breite hinaus ist nicht nur in der Pop-Art äußerst selten. Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden wohl nur

ZDENEK FELIX ist seit 1991 Direktor der Deichtorhallen, Hamburg.

PARKETT 58 2000

52



## *Sweet Home*

Objekte von Claes Oldenburg und einige wenige Spätwerke Andy Warhols.

Bei Rosenquist spielt das grosse, Wand füllende Format seit den 60er Jahren eine entscheidende Rolle. Bereits in seiner ersten Ausstellung bei Leo Castelli 1965 zeigte er ein Wandbild, dessen Masse die grössten Gemälde des abstrakten Expressionismus in den Schatten stellten: F-111, ein aus mehreren Paneelen zusammengestelltes «mural». Das riesige Bild füllte alle vier Wände des Galerieraumes, wobei es bei einer Höhe von einem Meter insgesamt die Länge von 27 Metern erreichte. Diese ungewöhnlichen Abmessungen sind allerdings kein Selbstzweck, denn das Hauptmotiv des Bildes, ein amerikanischer Jagdbomber, erscheint hier «leibhaftig» im Massstab 1:1. Als Material diente neben Leinwand auch Aluminium, das in Verbindung mit den übrigen, pastelle-

nen Farben teilweise Spiegelungseffekte entstehen lässt, die dem Ganzen etwas Metallisches, Abstraktes aber auch Bedrohliches verleihen. Das horizontale Format wurde für Rosenquist gleichermassen zum Instrument wie zum Markenzeichen. Es ermöglichte ihm mehrere Motive nebeneinander zu setzen, deren formale und inhaltliche Kontraste und Verwandtschaften herausuarbeiten und somit ausdrucksstarke Kombinationen von narrativen Bildern zu schaffen. In F-111 sehen wir vor dem Korpus des Jagdbombers einen Firestone-Reifen, zwei Glühbirnen, ein junges Mädchen unter der Trockenhaube, eine explodierende Atombombe und schlüsslich Spaghetti aus der Dose mit Tomatenketchup. Als gemalte Collage wirkt das Ganze extrem «zerstückelt», stellt in Wirklichkeit jedoch ein wirksames, einheitliches Panorama von mehr oder weniger

53



JAMES ROSENQUIST, *F-111*, 1965,  
oil on canvas with aluminum, 10 x 86' (this and preceding double spread) /  
Öl, Leinwand, Aluminium, 3,05 x 26,21 m  
(diese und vorangehende Doppelseite).

aggressiven Codes einer metaphorischen amerikanischen «Imagerie» dar.

Ein anderes, grossformatiges Wandbild entstand 1970, ebenfalls für eine Ausstellung bei Leo Castelli: HORIZON: HOME SWEET HOME. Es setzt sich aus 27 Tafeln zusammen, 21 davon farbig bemalt, 6 mit silberner Plastikfolie bezogen. Der Boden des Raumes ist mit Plexiglasscheiben belegt und wird mit Hilfe einer hinter den Paneelen versteckten Nebelmaschine mit künstlichem Nebel kniehoch bedeckt. Im Unterschied zu den früheren, Raum füllenden «murals» handelt es sich bei den Tafeln in HORIZON: HOME SWEET HOME um teils monochrome, teils farbig changierende Paneele ohne jedwelche «bildhaften» Motive. Die Kunststofftafeln reflektieren oder eher verzerrn das Bild des Betrachters, und ihre welligen Oberflächen erzeugen gebrochene Effekte. Diese im Werk von Rosenquist einmalige, bemerkenswerte Installation schafft es, Gefühle der Schwere-

losigkeit zu evozieren. Dies entspricht durchaus den Intentionen des Künstlers, dem es darum ging, die veränderlichen Farben des Wandbildes in die «Unendlichkeit» des am Boden sich ausbreitenden Nebels einfließen zu lassen. Zugleich wird die Vision eines sich dem «heimischen Planeten» nähern Astronauten hervorgerufen, der die vor ihm auftauchende Peripherie des Planeten Erde als einen in unzähligen Farben flimmernden, veränderbaren Horizont sieht. Rosenquist nimmt in HORIZON: HOME SWEET HOME Bezug auf die späten «Seerosen-Bilder» von Monet in der Pariser Orangerie, wo sich der Zuschauer inmitten eines entgrenzten, durch niedrig gehängte Bilder sozusagen vom Boden her definierten horizontalen Kreisraums befindet, und weist zugleich auf Pollocks Arbeitsweise an seinen Drip-Paintings hin, die er, um deren «Horizont zu öffnen», beim Malen auf den Fussboden des Studios legte.

JAMES ROSENQUIST, *HORIZON: HOME SWEET HOME*, 1969–70,  
installation at Deichtorhallen, Hamburg, 1997, oil, canvas, metal foil, dry-ice machine/  
*HORIZONT: SÜSSES ZUHause*, Öl, Leinwand, Metallfolie, Trockeneis-Maschine.  
(PHOTO: HELGA SCHMIDT/DEICHTORHALLEN, HAMBURG)





*The artist installing HORIZON:  
HOME SWEET HOME in the seventies /  
Der Künstler beim Einrichten der  
Ausstellung in den 70er Jahren.*

JAMES ROSENQUIST, HORIZON:  
*HOME SWEET HOME*, 1969–70,  
installation view, Deichtorhallen Hamburg,  
1997 / *HORIZONT: SÜSSES ZUHAUSE*.  
(PHOTO: SNUK STUDIO, HAMBURG)

ZDENEK FELIX

# Horizon Home

In her essay “At the Sign of Rosenquist,” critic Ann Hindry recalls an anecdote regarding a newspaper report about the gigantic billboards mounted on the buildings in Times Square. The accompanying photograph shows a man at work on a platform, dangling at a dizzying altitude above Manhattan. The caption euphorically reads: Billboard Michelangelo. The sign painter is James Rosenquist, who actually earned a living in 1957–58 by painting billboards for the Artcraft Strauss Company. The paradox of this anecdote lies in the fact that, as far as the size and extent of his picture surface was concerned, the twenty-five-year-old painter was in no way inferior to the famous designer of the Sistine Chapel. And he successfully converted his Times Square experience into a mainstay of his artistic strategy.

One reason for settling early in his career on the oversized format that was to become his hallmark is certainly because he was fully aware of the dimensions that certain subjects require to make an effec-

---

ZDENEK FELIX has been the director of the Deichtorhallen in Hamburg since 1991.

tive impact. James Rosenquist undoubtedly deserves to be called a “monumentalist” among American Pop artists and his tactics clearly pay off when the relationship between “subject matter” and “size” is right. Twenty-five feet of painting at one stretch is not only a rarity in Pop art. The only exceptions, perhaps, are Claes Oldenburg’s objects and a few of Andy Warhol’s late works.

In Rosenquist’s case, the wall-filling format has played a decisive role since the sixties. In his very first exhibition with Leo Castelli in 1965, he showed a mural whose dimensions eclipsed everything the abstract expressionists had come up with so far: F-111, a mural made out of several panels. Some three feet high and 90 feet long, this enormous painting ran the length of all four walls of the gallery space. Its unusual measurements were not, however, an end in themselves because Rosenquist’s subject matter, an American bomber, was shown “live” and in full scale. His material was not only canvas but also aluminum, which causes reflections in combination with the other pastel colors and makes the whole seem somewhat metallic, abstract and even menac-



# *Sweet Home*

ing. The horizontal format became an instrument and trademark feature of Rosenquist's art. It allowed him to place several motifs next to each other, to experiment with contrasts and affinities in both form and content, and thus to create highly expressive combinations of narrative images. In front of the body of the bomber in F-111, we see a Firestone tire, two light bulbs, a young girl under a hairdryer, an exploding atom bomb, and, finally, canned spaghetti with ketchup. As a painted collage, the combination looks extremely piecemeal but in reality it presents a cogent, unified panorama of the more or less aggressive codes that make up the richly metaphorical imagery of American life.

Rosenquist made another large-format mural in 1970, also for an exhibition with Leo Castelli: HORIZON: HOME SWEET HOME. It consists of 27 panels, 21 of which are painted in color and the remaining 6 coated with a silver plastic skin. The floor of the room is covered with panes of Plexiglas and filled knee-high with artificial fog produced by a fog machine hidden behind the panels. In contrast to earlier, wall-to-wall murals, the panels in HORIZON:

HOME SWEET HOME are monochrome or in changing colors with no "pictorial" motifs. The plastic panels reflect or rather distort the image of the viewer and their wavy surfaces generate broken effects. This installation, unique in Rosenquist's oeuvre, manages to evoke a sensation of weightlessness, which clearly ties in with the artist's intention of having the changing colors of the mural flow into the "infinity" of the mist spreading out on the floor. At the same time the vision is conjured up of an astronaut nearing his "native planet" and seeing the periphery of the earth appear before him as a horizon of untold shimmering and changing colors. In HORIZON: HOME SWEET HOME, Rosenquist refers to Monet's late water-lily paintings in the Parisian Orangerie, where viewers find themselves in the midst of an unbounded horizontal circular space, defined from the floor upwards, so to speak, by the low-hung paintings. But he also evokes Pollock's method of making his Drip Paintings by laying them out on the floor of his studio in order to "expand the horizon."

(Translation: Catherine Schelbert)

the artist's perspective from the vantage point of the passenger. The plasticity of the forms is emphasized by the use of thick brushstrokes, creating a sense of depth and movement. The composition is dynamic, with overlapping planes and intersecting lines that create a sense of speed and motion. The colors are bold and vibrant, with a palette dominated by reds, blues, and yellows. The overall effect is one of intense energy and excitement, capturing the thrill of travel and the sense of wonder that can come with exploring new places. The painting uses the artifice of the scene to represent an attempt to emphasize the importance of the journey itself, rather than the destination.

JAMES ROSENQUIST, *HITCHHIKER: SPEED OF LIGHT*, 1999, oil on canvas,  $58\frac{1}{4} \times 69"$  / ANHALTER: *LICHTGESCHWINDIGKEIT*, Öl auf Leinwand,  $148 \times 175,3$  cm.  
(PHOTO: PETER FOE)

