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 : time after time = am Puls der Zeit

Autor: Russell, John / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679872

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

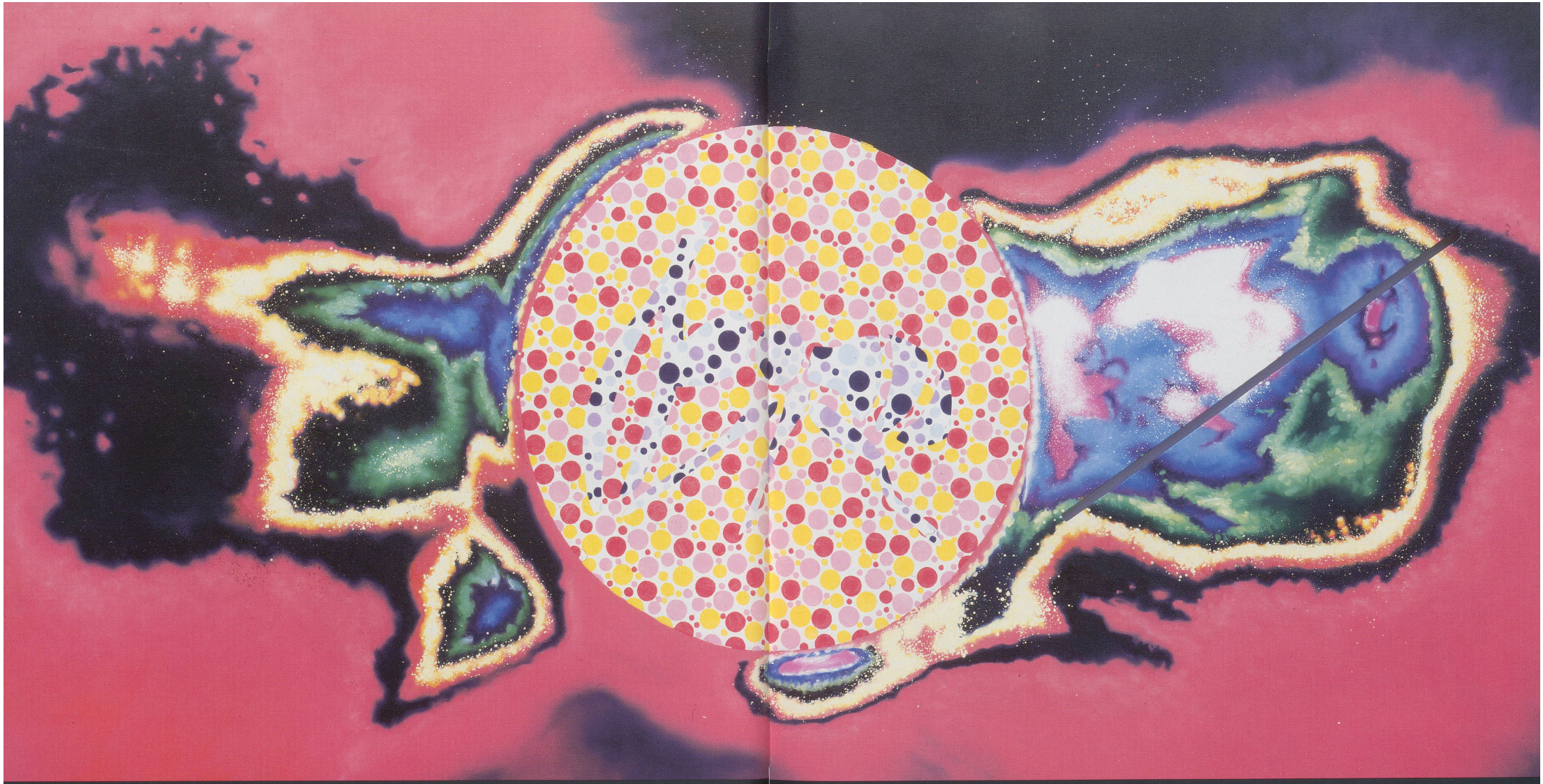
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 09.12.2025

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



James Rosenquist

JAMES ROSENQUIST, ZONE, 1961,
oil on canvas, 95 x 95½" / Öl auf Leinwand, 241,3 x 242,6 cm.

Page/Seite 26/27:
JAMES ROSENQUIST, TIME POINTS (THE ANT INHERITS THE ASTEROID), 1991,
oil and acrylic on canvas with clock mechanism and hands /
ZEITPUNKTE (DIE AMEISE ERBT DEN ASTEROIDEN), Öl und Acryl auf Leinwand mit Uhrwerk und Zeigern.

Time after Time

JOHN RUSSELL

I have known James Rosenquist since 1967. I remember him then as tall, lean, good-looking, fair-skinned, and open and straightforward in all his ways. He looked then, and he looks now, like a citizen of the great American outdoors, though in point of fact he is in his studio from nine till five every day, sometimes later, since the progressive failing of the light can have something to tell him. I must add that he can also be very funny.

It was a happy coincidence for me that the first works of art that I saw on January 1, 2000 were some very large paintings by Jim Rosenquist. They were neither in the United States, nor in Europe, nor in Latin America, but in Singapore, where two brothers named Kwee have commissioned and put on permanent view a remarkable collection of modern American art.

The last sculptures to be finished by Roy Lichtenstein are there, positioned by him on a plaza of their own. Frank Stella is there, in many of his guises. The collection has been installed in or around the Millennium Towers, a group of very tall office buildings that are scattered over quite a large area.

They are within a short walk of an enormous international shopping center that doubles as a multitudinous eatery in which you can almost have your knife in one little restaurant and your fork in another, without missing a beat. Much of the new American art in Singapore—by Stella, in particular—is busy and vigorous, as is the general style of life in the Millennium Towers. Rosenquist's paintings, by contrast, are gentle and pacific—for him, unusually so—and they make their point, which is that a workplace need not be oppressive.

Space has been Jim Rosenquist's ally ever since his youth, when (as the critic and biographer Judith Goldman has pointed out) he painted black and orange emblems for Phillips 66 gasoline on signs and barns across the Midwest where he was born. In 1954, he worked for General Outside Advertising, painting billboards around Minneapolis.

After he moved to New York in 1955, he learned all the specifics of the Sign, Pictorial and Display Union, of which he was the youngest member. In painting large scale often at dizzying heights, he brought the indoors out of doors. He worked with size and with distance and with an astonishing variety of techniques unheard-of in art schools.

JOHN RUSSELL lives in New York City and writes for the *New York Times*. His most recent book is *Matisse: Father & Son* (New York: Harry N. Abrams, 1999).

JAMES ROSENQUIST, PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS IN SPACE, 1985, oil on canvas, 204½ x 552" / DAS VERHARREN ELEKTRISCHER NYMPHEN IM RAUM, Öl auf Leinwand, 519,4 x 1402,1 cm.

As Judith Goldman says, he could make paint look "silky, and so thick and smooth that it flowed like cream." He co-opted advertising colors like suntan-brown and lipstick-red. He learned how to make his manifold images collide, start and stop, overlap and coalesce. The art historian Robert Rosenblum once said to be inside Rosenquist's enormous wrap-around paintings, in which the viewer is bombarded through 360 degrees, was "like being inside a Laundromat." (Rosenquist was delighted: "Exactly!" he said. "That's what I want. You hit it!")

Given these specific and, at the same time, entirely unfamiliar skills and capacities, Rosenquist could have been simply an inspired entertainer. But not at all. His paintings have mostly been packed with concerns that were up-to-the-minute, with many an allusion to the flawed ethics of the last forty or fifty years.

This was first evident in 1965 in his celebrated F-111. This was named after the American fighter-bomber that was being developed for use in Vietnam. The painting is, in point of fact, even longer than the F-111 itself. It was as if Rosenquist wanted to sum up the absurdities and iniquities that characterized an age in which, as he said, "General Motors was the highest-paid contractor to the Vietnam War."

"There were a lot of crazy ridiculous things going on," he said to Robert Rosenblum. "I felt that all the obsolete airplanes—all the bombers built for defense but never used—were responsible for allowing people to have a certain lifestyle, to have three and a half children and two and a half cars and a house in the suburbs." (When asked about that image in 1994, Rosenquist said: "The little girl was really the pilot of the plane, just as middle-class society was really the momentum behind the plane.")

This comes out strongly in F-111 for those who know how to read it. They can also remember that when privileged American children were smiling and laughing under the dryer, children on the other side of the world were being crippled or burnt alive by attack from the air.

Twenty-three years later, the world had taken a new turn. But Rosenquist was still haunted by what might have been and rather disconcerted both by what had actually happened and by people's response to it. He has never painted for painting's sake. "For me," he has always said, "painting means making some reference to one's time."

When he was asked in 1997 to make a gigantic painting for Deutsche Guggenheim in Berlin, he did not aim to make a sequel to the F-111. This was another time, another world, with Germany reunited and the Deutsche Guggenheim established in what had been East Berlin.

He traveled in the united Germany. (There is an image in that painting that shows the Ruhr valley at sunrise with the German flag flying.) He read. He thought, and he remembered how throughout his life he "kept taking the danger of nuclear holocaust out from under the pillow, examining it and then putting it away again. And then one day the Russians just pointed all their missiles in another direction. And no one in America celebrated. It never happened." Economic, not military forces now reigned.

I should however mislead our readers if I allowed them to suppose that Rosenquist has worked only with gigantic images that draw viewers into his paintings and leave them, winded, at the end. He also has a tender and more personal side. In 1993, he surprised many people by showing at Leo Castelli's gallery a series of GIFT-WRAPPED DOLLS each five feet squared. As he had at that time a daughter aged three, he had begun to wonder about what the future held for her. His thoughts were partly inspired by Debussy's *Serenade for the Doll,* but even more so by the idea "of people falling in love, like a child does with a doll, and yet having to make a business relationship with love because of AIDS."

The paintings in question each show a doll, many times its original size, wrapped in transparent plastic. There is a mysterious ambiguity about the dolls as they peer out, straight-faced, from behind the plastic. Are they protected by the plastic, or imprisoned by it? Their future hangs upon the answer. They are some of Rosenquist's most haunting (and most private) images.

JAMES ROSENQUIST, BALI, 1995, oil on canvas, 192 x 192" / Öl auf Leinwand, 487,7 x 487,7 cm.

Am Puls der Zeit

JOHN RUSSELL

Ich kenne James Rosenquist seit 1967. Er war damals gross, schlank und hellhäutig. Er sah gut aus und war in jeder Hinsicht offen und direkt. Er wirkte wie ein Amerikaner, der sich vorwiegend in der grossartigen Natur seines Landes bewegt, und vermittelt auch heute noch diesen Eindruck, obwohl er sich jeden Tag von neun bis fünf Uhr im Atelier aufhält, manchmal auch länger, denn das allmähliche Schwinden des Lichts könnte ihm vielleicht etwas zuflüstern. Bleibt noch hinzuzufügen, dass er auch äusserst witzig sein kann.

Für mich war es eine glückliche Fügung, dass die ersten Kunstwerke, die ich am 1. Januar 2000 zu Gesicht bekam, ein paar grossformatige Bilder von Jim Rosenquist waren. Und zwar weder in den Vereinigten Staaten noch in Europa, noch in Lateinamerika, sondern in Singapur, wo zwei Brüder namens Kwee eine bemerkenswerte Sammlung moderner amerikanischer Kunst erworben und in einer permanenten Ausstellung zugänglich gemacht haben.

Dazu gehören die letzten Skulpturen von Roy Lichtenstein, die er noch selbst vollenden und auf einer Art Piazza aufstellen konnte, die ihnen ganz allein gehört. Auch Frank Stella ist sehr vielseitig vertreten. Die Sammlung befindet sich in der unmittelbaren Umgebung und im Innern der Millennium Towers; das sind einige sehr hohe Bürogebäude, die sich über ein ziemlich grosses Gebiet verteilen.

Sie sind nur wenige Schritte von einem riesigen internationalen Einkaufszentrum entfernt, das auch Essen und Verpflegung in jeder Form und Variation anbietet, wo man praktisch mit dem Messer im einen Lokal isst und mit der Gabel in einem anderen, damit einem ja nichts entgeht. Der Grossteil der neuen amerikanischen Kunst in Singapur – besonders jene von Stella – ist schnell und kraftvoll, ganz dem Lebensstil in den Millennium Towers entsprechend. Rosenquists Bilder dagegen sind – für ihn sogar in ungewöhnlich hohem Masse – sanft und friedlich, und ihre Botschaft ist klar: Ein Ort der Arbeit muss nicht deprimierend sein.

Schon immer war der Raum Jim Rosenquists Verbündeter, seit seiner Jugend, als er, wie seine Kritikerin und Biographin Judith Goldman bemerkte, schwarzorange Zeichen für Phillips-66-Benzin auf Schilder und Scheunen malte, quer durch den Mittleren Westen, wo er geboren wurde. 1954 arbeitete er für General Outside Advertising und malte Reklametafeln in der Gegend um Minneapolis.

Nachdem er 1955 nach New York gezogen war, erwarb er im Rahmen der *Sign, Pictorial and Display*

JOHN RUSSELL lebt in New York City und schreibt für die *New York Times*. Seine jüngste Publikation ist *Matisse: Father & Son* (Harry N. Abrams, New York 1999).

Union, deren jüngstes Verbandsmitglied er war, alle nötigen Fachkenntnisse. Beim Malen grosser Formate, oft in schwindelnder Höhe, brachte er den Innenraum ins Freie. Er arbeitete mit Grösse und Entfernung, in einer erstaunlichen Vielfalt von Techniken, von denen man an Kunstschulen noch nie etwas gehört hat.

Wie Judith Goldman sagt, er konnte Farbe seidig aussehen lassen, «und so satt und glatt, dass sie floss wie Eiscreme». Er kreierte Plakatfarben wie Sonnenbräune und Lippenstiftrot. Er lernte, wie er seine mannigfaltigen Bilder miteinander kollidieren lassen, sie in Bewegung setzen und anhalten, sich überlappen oder zusammenfallen lassen konnte. Der Kunsthistoriker Robert Rosenblum meinte einmal, sich innerhalb von Rosenquists riesigen, Raum umspannenden Bildern zu befinden, wobei der Betrachter auf 360 Grad rundum bombardiert werde, sei, «als wäre man in einer Waschmaschine». (Rosenquist war entzückt: «Genau! Das ist es, was ich will. Sie haben es getroffen.»)

Mit diesen spezifischen und damals noch weitgehend unbekannten Techniken und Fähigkeiten hätte Rosenquist einfach ein genialer Unterhaltungskünstler werden können. Aber weit gefehlt, seine Bilder waren zum grössten Teil voll gepackt mit Inhalten, die den Puls der Zeit sehr genau fühlten, und voller Anspielungen auf die Verlogenheiten der letzten vierzig oder fünfzig Jahre.

Deutlich wurde dies erstmals 1965, in seinem berühmten Werk, F-111. Es war nach dem neuen amerikanischen Kampfbomber getauft, der für Vietnam entwickelt worden war. Tatsächlich ist das Bild sogar noch länger als der F-111-Jet selber. Es war, als wollte Rosenquist auf die Absurditäten und Ungerechtigkeiten hinweisen, die für jene Zeit charakteristisch waren, als, wie er einmal bemerkte, «General Motors der höchstbezahlte Teilnehmer des Vietnamkriegs war».

«Es geschahen damals eine ganze Reihe verrückter, lächerlicher Dinge», sagte er zu Robert Rosenblum. «Es kam mir vor, als ob all die Teufelsmaschinen – all die Bomber, die der Verteidigung dienen, aber nie gebraucht werden sollten – den Leuten einen gewissen Lebensstandard ermöglichten: dreieinhalb Kinder, zweieinhalb Autos und ein Haus in einer netten Vorstadtgegend.» (1994 meinte Rosenquist auf eine Frage zu diesem Bild: «Das kleine Mädchen war eigentlich der Pilot des Flugzeugs, so wie die Mittelklassgesellschaft der eigentliche Beweggrund für das Flugzeug war.»)

Dieses Gefühl vermittelt F-111, sofern man es zu interpretieren weiss. Man sollte sich auch daran erinnern, dass damals, als privilegierte amerikanische Kinder unter dem Haarföhn lächelten und lachten, Kinder auf der anderen Seite des Globus im Hagel der Bomben lebendig verbrannten oder verstümmelt wurden.

23 Jahre später war die Welt eine andere geworden. Aber Rosenquist schlug sich noch immer mit dem herum, was hätte sein können, und war ziemlich verstört sowohl über das, was wirklich passiert war, wie über die Reaktion der Menschen darauf. Er malte nie um des Malens willen. «Für mich», sagte er immer, «heisst Malen auf die Zeit Bezug nehmen.»

Als er 1997 für ein riesiges Gemälde für das Deutsche Guggenheim-Museum in Berlin angefragt wurde, dachte er gar nicht daran, eine Fortsetzung von

JAMES ROSENQUIST, THE SERENADE FOR THE DOLL AFTER CLAUDE DEBUSSY: GIFT WRAPPED DOLL NO.1, 1992 (p. 34) and GIFT WRAPPED DOLL, NO. 14, 1992 (p. 35), both oil on canvas, 60 x 60" / GESCHENKVERPACKTE PUPPE NR. 1 (S. 34) und GESCHENKVERPACKTE PUPPE NR. 14 (S. 35), beide Öl auf Leinwand, 152,4 x 152,4 cm.

F-111 zu malen. Es war eine andere Zeit und eine andere Welt, mit einem wieder vereinigten Deutschland und dem Deutschen Guggenheim-Museum im ehemaligen Ostberlin.

Er reiste im geeinten Deutschland. (In dem Gemälde gibt es ein Bild vom Ruhrgebiet bei Sonnenaufgang mit einer wehenden deutschen Fahne.) Er las. Er dachte nach und erinnerte sich daran, wie er sein ganzes Leben lang immer wieder «die Gefahr des nuklearen Holocaust unter dem Kissen hervorgezogen, geprüft und wieder zurückgelegt hatte. Und dann eines Tages richteten die Russen all ihre Marschflugkörper auf ein anderes Ziel und niemand in Amerika feierte. Einfach nichts.» Die Wirtschaft war jetzt die alles entscheidende Kraft, nicht mehr das Militär.

Ich würde die Leser jedoch in die Irre führen, wenn ich sie glauben liesse, Rosenquist habe nur Grossformate gemalt, die ihre Betrachter in sich hineinziehen und schliesslich ausgewrungen zurücklassen. Er hat auch eine zarte und persönlichere Seite. 1993 überraschte er viele Leute, als er bei Leo Castelli eine Serie von GIFT-WRAPPED DOLLS (Geschenkverpackte Puppen), etwa 150 x 150 Zentimeter gross, ausstellte. Da er damals eine drei Jahre alte Tochter hatte, fragte er sich, was ihr die Zukunft wohl bringen würde. Er war beeinflusst von Debussys *Serenade for the Doll* (aus: *Children's Corner*), aber noch mehr vom Gedanken, «dass Menschen sich ineinander verlieben, wie Kinder sich in eine Puppe verlieben, dass sie aber dennoch rational mit der Liebe umgehen müssen, wegen Aids».

Die Bilder, um die es dabei geht, zeigen alle eine Puppe, sozusagen überlebensgross und in transparente Plastikfolie gewickelt. Wie die Puppen mit ihren unschuldigen Gesichtern direkt durch den Plastik hindurchgucken, weckt eher unheimliche ambivalente Gefühle. Schützt sie der Plastik oder sperrt er sie ein? Ihre Zukunft hängt von der Antwort auf diese Frage ab. Die Bilder gehören zu Rosenquists eindrücklichsten und auch persönlichsten.

(Übersetzung: Wilma Parker)