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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Artikel: Nicolas Party : the first form of art = die älteste Kunstform

Autor: Party, Nicolas / Subotnick, Ali / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817208

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

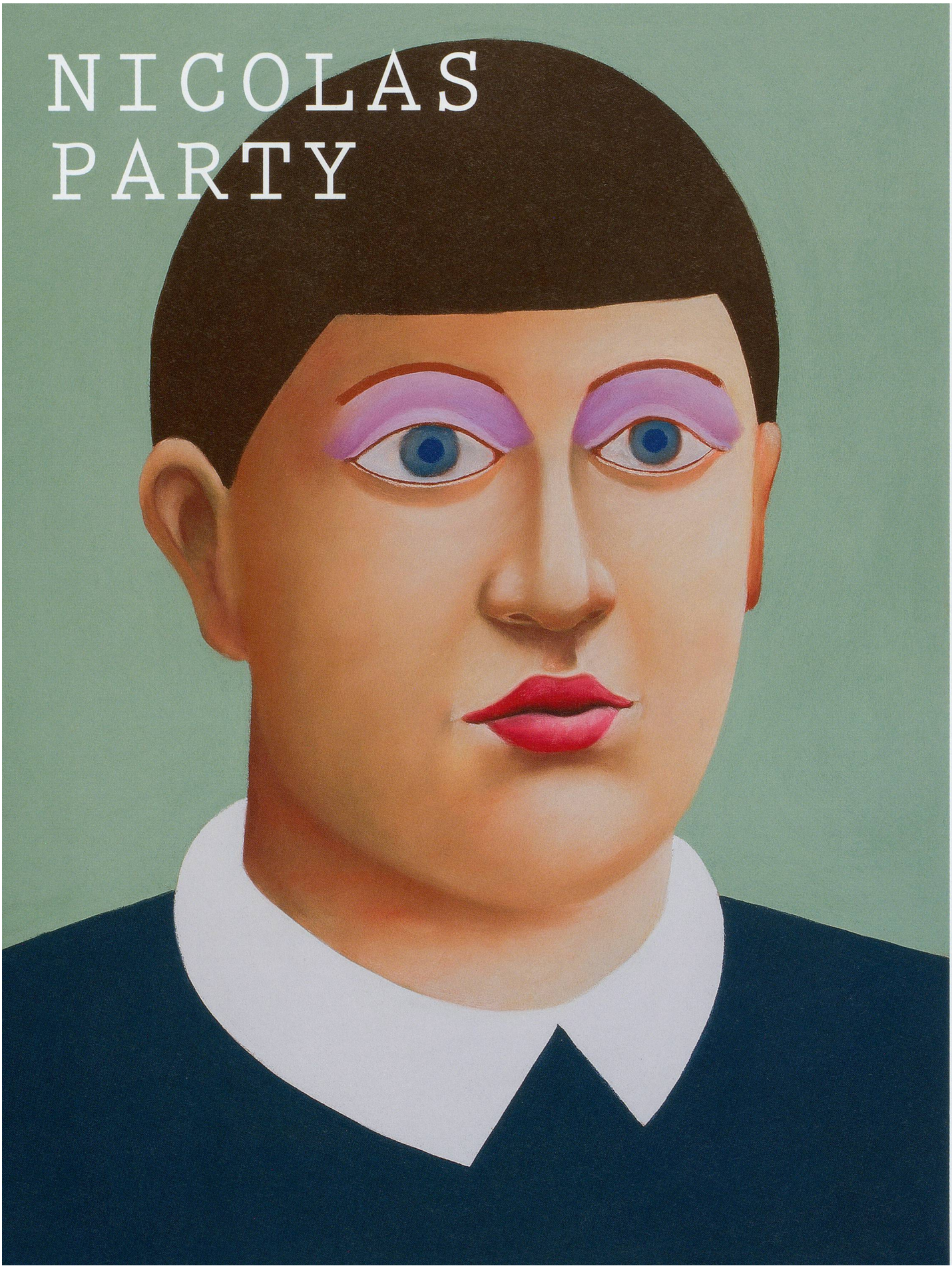
Terms of use

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: 15.09.2025

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

NICOLAS PARTY



NICOLAS PARTY, PORTRAIT, 2016, pastel on cardboard, 31 1/2 x 23 5/8" / Pastell auf Karton, 80 x 60 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND XAVIER HUFKENS, BRUSSELS; THE MODERN INSTITUTE/ TOBY WEBSTER LTD, GLASGOW; KAUFMANN REPETTO, MILAN; GALERIE GREGOR STAIGER, ZURICH / PHOTO: ISABELLE ARTHUIS)

The First Form of Art

NICOLAS PARTY & ALI SUBOTNICK

ALI SUBOTNICK: At first glance, your work may not come across as political, but I know that you think about your responsibility as an artist and a citizen to be engaged politically. How, then, would you say your work is political?

NICOLAS PARTY: I make a lot of decisions that are political in my work. One is the idea of making something that is accessible. I think about how to reach, and not judge, certain types of audiences. I was taught in art school that the audience that goes to a museum to look at pretty pictures is an uneducated audience that doesn't have the knowledge to engage with your work. And then there is a sense of egoism or pride when your own parents don't "get" your work. Before art school, when I was doing traditional landscapes, they loved my work. And then I started to make more conceptual work, and they came to one of my shows, and they were not disappointed, but they were like, "I don't get it." They felt judged by the work, and by me.

ALI SUBOTNICK is curator at the Hammer Museum, Los Angeles.

AS: Yeah, it's intimidating and isolating. It's an insider language.

NP: I try to be conscious of how I can reach people like my parents and to think of an audience in a broader way. I'm trying to reach people who aren't necessarily part of the small contemporary art circle—which I'm not saying is a good or bad circle, but it has specific codes and languages that not everyone can understand.

AS: So you adopted a kind of universal language: landscapes, still lifes, portraiture.

NP: Exactly.

AS: To pull them in with something that's familiar.

NP: Exactly. The murals I make are also part of that effort. They come out of my background in graffiti and street art, which engage with a more general crowd because they're public. The visual attraction or seductive aspect of an artwork is important. We still approach art with our eyes.

AS: How did graffiti lead you to where you are today? Do you consider it a political act?

NP: Deeply. When you're thirteen or fourteen years old, you want to rebel against society, your parents,

and authority. And to make yourself visible in that manner is a very political act. It's like an individual trying to prove your existence in society: "I'm here. I exist." And at that age, it usually comes out in very primary experiences with skateboards, music, sports, and graffiti. For young people, skateboarding is a way of taking over your city. You're trying to claim it for yourself. Graffiti was a very important culture for me.

AS: What did you paint back then?

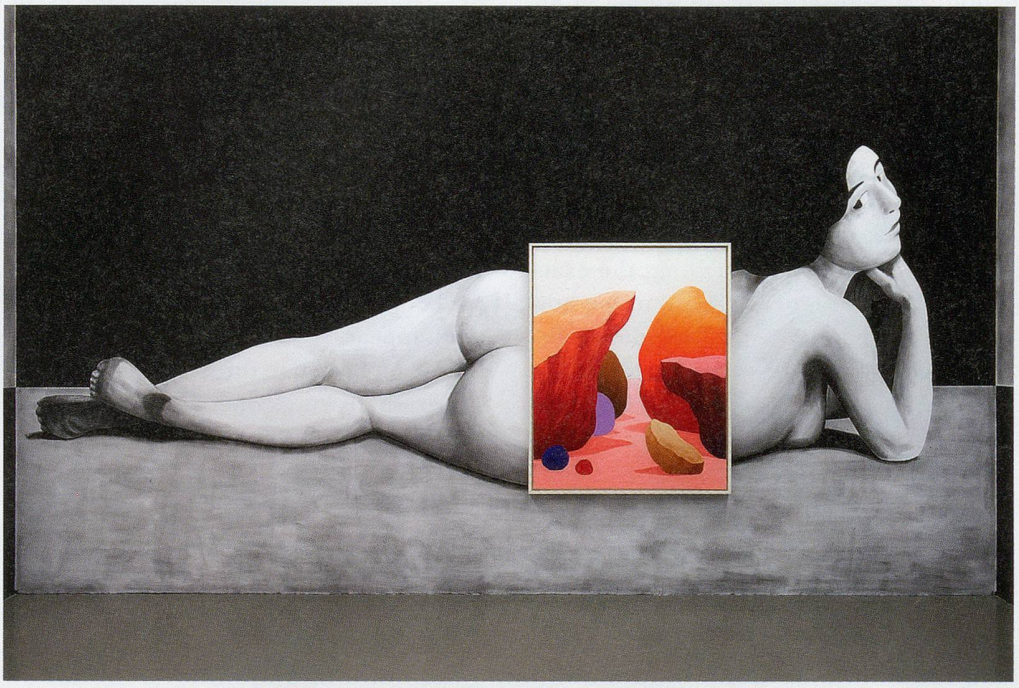
NP: I was doing more or less the same thing as now. I was making a lot of picturesque oil paintings of the mountains where I grew up in Switzerland, as well as doing characters, and graffiti monsters and cartoonish things, and tags on trains. A lot of contemporary artists started with graffiti. Graffiti artists can recognize who used to do graffiti in one second. In my work, it's easy to recognize it. I still use spray paint. I still use tricks to create the illusion of volume and depth that I learned from graffiti.

AS: How did you move from graffiti to more classical wall murals?

NP: When I started art school, one of my first projects was a very large Abstract Expressionist-style drawing. Maybe I wanted to show that I could do more than cartoons on the wall, so I decided to try out big abstraction. But I was not very good at it. So, I made icebergs. I painted three big icebergs.

AS: Those were your first murals?

NICOLAS PARTY, UNTITLED, 2016, oil paint and pastel on wall, dimensions variable, installation view "Hammer Projects: Nicolas Party," Hammer Museum, Los Angeles / OHNE TITEL, Ölfarbe und Pastell auf Wand, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: BRIAN FORREST)



NICOLAS PARTY, "Pastel et nu," 2015, installtion view, Centre Culturel Suisse, Paris / Installationsansicht. (PHOTO: MARC DOMAGE)

NP: Yeah, they were big icebergs in spray paint. I was fascinated by the idea of transformation—I also explored melting objects in 3D animations.

AS: How was that work received?

NP: When I was an undergraduate at the Lausanne School of Art, students were typically not allowed to work with patterns—if you wanted to do that, you needed to go to design school; it was a very strong distinction. But John Armleder was a teacher there at the time, and he took from Warhol's practice—trying to bridge decoration and art, objects of design and painting, which was something I found very liberating. Armleder encouraged us to make patterns and choose colors for their attractive character, as you would in graffiti, without fear of judgment. And then in grad school, at the Glasgow School of Art, I discovered the work of Marc Camille Chaimowicz.

In grad school, I started to make murals with friends. We had an artist-run space, where we hung people's work on top of our own murals. We did a lot of set design. Basically, we allowed ourselves to create something purely formal and fun, but then we added an extra layer, like music or painting, so it was no longer just a set. When we curated a show, it was like making a layer cake. Basically, every two months or so, I would empty my studio and redecorate the entire space. I would invite an artist, and I would make my own vodka, and make a label for the bottle each time, and create a little event around this.

AS: What was the gallery that you ran?

NP: After school, about fifteen of us moved to an industrial space and built walls—the typical post-art school situation. I was living there for a time in my studio, and I opened a gallery with two friends, where we ran a program for two or three years. We invited people to do shows, and we also did shows of our own work. Maybe forty percent of the program was our stuff. We also created sets for concerts. Sometimes we invited a musician friend to perform, for instance, John Cage's *Child of Tree* (1975) or *Branches* (1976), and then we would pair it with something the exact opposite—super decorative, or big faces, to see how they worked together. It was fun for the audience because they would come for a concert or musical event, and would have the surprise of an environment that was painted only for that event, for one night.

AS: You were creating ephemeral events, yet you also have an interest in timeless subjects.

NP: I think time and its consequences, or mortality, are the main subjects in art in general, but I also think these concerns are why people are willing to look at art so much. It's a more complex, more elastic, bigger time than the time we live in. I think culture is very often here to remind us of that. You interact with this thing that was made before you existed and that will remain after you're gone, but that somehow makes you feel alive while you're looking at it.

AS: People find comfort knowing that it's not going to disappear.

NP: When I listen to the music of Serge Gainsbourg, a singer who is long gone, I feel extremely alive, which is a very difficult thing to describe. If you ask anyone

NICOLAS PARTY, THREE CATS, 2016, pastel on canvas, 53 1/8 x 59 1/8 x 2 3/4" / DREI KATZEN, Pastell auf Leinwand, 135 x 150 x 7 cm. (PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)

NICOLAS PARTY, "Cimaise," 2014, installation view, CAN: Centre d'art Neuchâtel, Neuchâtel / Installationsansicht. (PHOTO: ANTON SATUS)

what they would think of life without music, without images, without movies, without books, without any stories . . . it's impossible; they're all part of the same package.

AS: Like you said, time is an eternal subject in art. Who are some of the artists you appreciate for the way they addressed time in their work? You mention Monet often.

NP: I think that Monet was really fascinated by signs of time in all its forms. I think his choices of subjects were crucial—he painted a cathedral, a haystack, water. I think water was so fascinating to him because through water you can directly witness transformation—water is ice, snow, fog . . .

AS: All the different phases of matter.

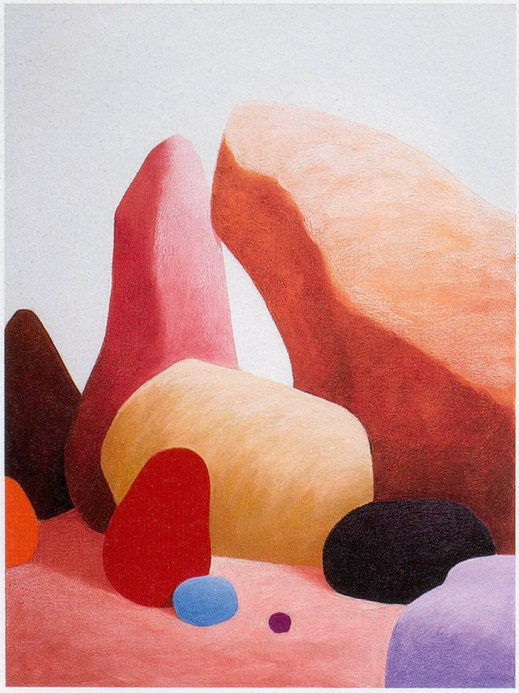
NP: Yes, and all through the year and the seasons.

Nothing disappears; everything transforms. The haystack is obviously a sign of the harvest season, and the cathedral is one of the main symbols of human strength in the face of time. In most cities, the biggest and most interesting buildings are the cathedrals.

AS: How does that play into the fact that most of your murals aren't permanent? They have an expiration date.

NP: That's one reason that I like wall paintings—they're ephemeral. The work almost contradicts this idea of making something that will survive to outlast your existence. And yet, most murals don't ever totally disappear; they're covered up with paint, so the mural is still there underneath, just no longer visible. Mark Bradford's 2015 mural on the lobby wall of the Hammer Museum in Los Angeles revealed the layers of past wall murals through sanding—you wouldn't normally see those old murals, but they're all there, on top of each other, like this big layer cake. I go to my galleries, and I know my old work is still there; I can even see little patches here and there. I also like that the mural is the first form of art.

AS: Like cave painting, and painted rocks.



NP: The rock is one of my favorite objects in art. You can hold in your hand something that took millennia to form into that shape. I think there's something quite magical about the idea that, with just a thin layer of acrylic, suddenly that little object becomes an apple. And it looks like it's rotting, which evokes mortality. Also, the painting on the stone will last for only a hundred years, at the most. The stone will lose layer after layer; it might be a stone with a very long life, which at some point, was an apple for a few years.

AS: Time truly is a thread connecting all of your work. Tell me about your project at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, in Washington, DC.

NP: The exhibition is called "Sunrise, Sunset." It's in a curved space, and there will be twenty little wall paintings depicting the sunrise and sunset.

AS: They show the progression from sunrise to sunset?

NP: No—you never know which is a sunrise and which is a sunset. I was asked to do this show was right after the US presidential election. Having a show in such a specific place and context, I felt compelled to address what had happened in some way. I remembered what Obama said on election night: "No matter what happens, the sun will rise in the morning." And I found that to be very beautiful. I think history has shown that when you see time in a little box, you tend to make very bad decisions. I'm talking about society as a whole. If you have the awareness of a much longer time line, you would likely never make those decisions. The Obama quote seems to express the idea that we can only witness the size of the world, and where we are, and in which type of universe, when the sun sets and when it rises. That's the only actual time that you can perceive that the earth is rotating. I think that's why this subject is such a powerful one. Apparently, monkeys climb up to the tops of trees to watch the sunset. They, too, want to witness something bigger than themselves, this huge rotating ball, this sun, that is making everything happen on the earth.

NICOLAS PARTY, ROCKS, 2016, pastel on canvas, 41 $^1/_4$ x 31 $^1/_2$" / FELSEN, Pastell auf Leinwand, 105 x 80 cm. (PHOTO: ISABELLE ARTHUIS)

NICOLAS PARTY, LANDSCAPE, 2013, spray paint on wall, approx. 19,7 x 98,4 ft, installation view "157 Days of Sunshine," The Bothy Project at the Walled Garden, Glasgow / LANDSCHAFT, Sprühfarbe auf Wand, 6 x 30 m, Installationsansicht. (PHOTO: PATRICK JAMESON)

NICOLAS PARTY, installation view Independent Art Fair, 2015, New York / Installationsansicht (PHOTO: DAWN BLACKMAN)

Die älteste Kunstform

NICOLAS PARTY & ALI SUBOTNICK

ALI SUBOTNICK: Auf den ersten Blick wirkt deine Arbeit vielleicht nicht unmittelbar politisch, aber ich weiss, dass du dir deiner künstlerischen und staatsbürgerlichen Verantwortung, politisch engagiert zu bleiben, sehr wohl bewusst bist und dich damit auseinandersetzt. Inwiefern ist deine Kunst politisch?

NICOLAS PARTY: Ich treffe eine Menge politischer Entscheidungen bei meiner Arbeit. Eine davon ist der Gedanke, ein Werk zu schaffen, das auch zugänglich ist. Ich denke darüber nach, wie ich gewisse Publikumskreise erreichen kann, ohne Urteile zu fällen. In der Kunstschule hat man mir beigebracht, dass das Publikum, das ins Museum geht, um hübsche Bilder anszuschauen, ungebildet sei und nicht über das nötige Wissen verfüge, um sich mit unserer Arbeit auseinanderzusetzen. Und dann ist da auch ein Gefühl von Egoismus und Stolz, wenn deine eigenen Eltern deine Arbeit nicht «raffen». Vor der Kunstschule, als ich noch traditionelle Landschaften malte, liebten sie meine Bilder. Aber dann begann ich, vermehrt konzeptuell zu arbeiten, und sie kamen zu einer meiner Ausstellungen und waren zwar nicht enttäuscht, wirkten aber irgendwie «ratlos». Es kam ihnen vor, als würden meine Arbeit und ich ein Urteil über sie fällen.

AS: Ja, Kunst ist einschüchternd und schafft Distanz. Es ist eine Insider-Sprache.

NP: Ich versuche im Auge zu behalten, wie ich Menschen wie meine Eltern erreichen kann, und denke an ein Publikum im weiteren Sinn. Ich möchte Leute erreichen, die nicht unbedingt Teil eines kleinen zeitgenössischen Kunstzirkels sind, wobei ich nicht behaupten will, dass dies ein guter oder schlechter Zirkel sei, aber er hat spezifische Codes und spricht eine Sprache, die nicht jede(r) versteht.

AS: Also hast du dir eine Art Universalsprache angeeignet – Landschaften, Stillleben, Porträts.

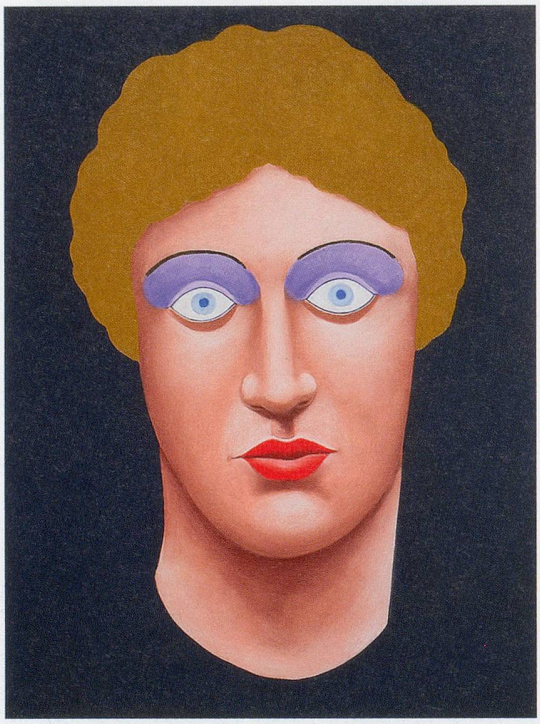
NP: Genau.

AS: Um sie quasi mit etwas abzuholen, was ihnen vertraut ist.

NP: Genau. Die Wandbilder gehören ebenfalls mit dazu. Sie sind aus meinem Graffiti- und Strassenkunst-Background hervorgegangen und wenden sich ohnehin an ein breiteres Publikum, weil es sich dabei stets um öffentliche Kunst handelt. Die visuelle Anziehungskraft oder der verführerische Aspekt eines Kunstwerks ist wichtig. Es ist immer noch das Auge, das uns zur Kunst hinführt.

AS: Wie brachten dich die Graffiti dahin, wo du heute

ALI SUBOTNICK ist Kuratorin am Hammer Museum, Los Angeles.



NICOLAS PARTY, PATHWAY, 2016, acrylic on wall, dimensions variable, installation view Dallas Museum of Art / PFAD, Acryl auf Wand, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: CHAD REDMON)

stehst? Verstehst du das Schaffen von Graffiti als politischen Akt?

NP: Zutiefst, ja. Denn mit 13 oder 14 Jahren willst du gegen die Gesellschaft, deine Eltern und jede Autorität rebellieren. Sich selbst auf diese Weise sichtbar in Szene zu setzen, ist ein äusserst politischer Akt. Es ist, als würde ein Individuum seine Existenz in der Gesellschaft zu beweisen versuchen und quasi sagen: «Ich bin hier, ich existiere.» In diesem Alter äussert sich das gewöhnlich in elementaren Erfahrungen mit Skateboards, Musik, Sport und Graffiti. Mit dem Skateboard zu fahren, ist für junge Leute eine Möglichkeit, die Stadt zu erobern. Man versucht, die Stadt für sich zu beanspruchen. Graffiti war für mich eine extrem wichtige Form der kulturellen Betätigung.

AS: Hast du vor allem Texte gesprayt oder …?

NP: Ich habe mehr oder weniger dasselbe gemacht wie heute. Ich machte eine Menge malerischer Ölbilder von Bergen in der Schweiz, wo ich aufgewachsen bin, nebst Schriftzeichen und den üblichen Graffiti-Monstern und cartoonartigen Sachen und Tags auf Zügen. Viele zeitgenössische Künstler haben mit Graffiti begonnen. Graffitikünstler erkennen auf den ersten Blick, ob jemand aus der Graffitiszene kommt. An meinen Arbeiten ist leicht zu sehen, dass ich Graffiti gemacht habe. Ich verwende Sprayfarbe. Ich arbeite immer noch mit raumplastischen Tricks, die aus der Graffitikunst stammen.

AS: Ist es das, was dich dazu brachte, statt Graffiti diese eher klassischen Wandbilder zu machen?

NP: Als ich an der Kunstschule anfing, war eines meiner ersten Projekte eine riesige Zeichnung im Stil des abstrakten Expressionismus, wahrscheinlich wollte ich beweisen, dass ich mehr konnte als Cartoons an die Wand malen, und beschloss folglich, mich an der grossen Abstraktion zu versuchen. Aber ich war nicht sehr gut darin. Also machte ich Eisberge. Ich schuf drei grosse Eisberge.

AS: Das waren deine ersten Wandmalereien?

NP: Ja, drei grosse Eisberge in Sprayfarbe. Ich war fasziniert vom Verwandlungsgedanken. Von Objekten, die mit einer Menge 3D-Animationen dahinschmolzen.

AS: Wie kam diese Arbeit an?

NP: In der Kunstschule in Lausanne war es in der Regel nicht erlaubt, mit Mustern zu arbeiten – wenn man das tun wollte, musste man Design studieren, da herrschte eine strikte Trennung. Aber damals war John Armleder Lehrer an der Schule und er übernahm von Warhol den Versuch, Dekoration, Kunst, Designobjekte und Malerei miteinander zu verbinden, was ich als extrem befreiend erlebte. Armleder ermutigte uns, Muster zu verwenden und Farben aufgrund ihrer Attraktivität auszuwählen, wie für Graffitis, ohne Angst, dafür verurteilt zu werden. Und später, in der Kunstschule in Glasgow, entdeckte ich die Arbeiten Marc Camille Chaimowicz.

Damals begann ich diese Wandbilder gemeinsam mit Freunden zu produzieren. Wir hatten diese Gruppe und einen von Kunstschaffenden betriebenen Ausstellungsraum, den wir mit Wandbildern

ausstatteten, um darauf andere Werke zu präsentieren. Wir machten eine Menge Bühnenbildnerei. Im Prinzip erlaubten wir uns, etwas rein Formales und Unterhaltsames zu schaffen, fügten dann aber eine zusätzliche Schicht hinzu, wie Musik oder Malerei, sodass es nicht mehr bloss eine Bühne war. Wenn wir eine Ausstellung kuratierten, war das wie Schichtkuchen-Backen. Im Prinzip räumte ich alle zwei Monate mein Atelier leer und gestaltete den ganzen Raum neu. Ich lud jeweils einen Künstler ein, brannte meinen eigenen Wodka, gestaltete jedes Mal eine Etikette für die entsprechende Flasche und organisierte eine kleine Feier zu diesem Anlass.

AS: Was war das für eine Galerie, die du betrieben hast?

NP: Nach der Ausbildung mieteten etwa 15 von uns einen Fabrikraum und wir bauten Wände, die typische Situation halt, unmittelbar nach Abschluss der Schule. Ich wohnte da eine Zeit lang in meinem Atelier und eröffnete mit zwei Freunden eine Galerie, für die wir zwei oder drei Jahre lang ein Ausstellungsprogramm organisierten. Wir luden Leute ein, ihre eigenen Ausstellungen zu organisieren, präsentierten aber auch unsere Arbeiten. Vielleicht 40 Prozent des Programms waren unserer Eigenproduktion gewidmet.

Manchmal luden wir einen befreundeten Musiker ein, etwas zu spielen, etwa John Cages *Child of Trees* (1975) und *Branches* (1976), und auf die Umgebungsgeräusche zu achten, und dann kombinierten

NICOLAS PARTY, PATHWAY, 2016, acrylic on wall, dimensions variable, installation view Dallas Museum of Art / PFAD, Acryl auf Wand, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: CHAD REDMON)

NICOLAS PARTY, STILL LIFE, 2016, pastel on canvas, 55 1/8 x 63" / STILLLEBEN, Pastell auf Leinwand, 140 x 160 cm. (PHOTO: ISABELLE ARTHUIS)

wir das mit etwas komplett Gegensätzlichem, etwas Superdekorativem, wie jenen grossen Gesichtern, um zu sehen, wie beides zusammenwirkte. Für das Publikum war das ziemlich unterhaltsam, denn die Leute kamen zu einem Konzert oder einer Musikveranstaltung und wurden mit einer Raumdekoration überrascht, die speziell für diesen Anlass, nur für eine Nacht, entstanden war.

AS: Das waren also flüchtige Ereignisse. Hat dies vielleicht deine Verwendung zeitloser Sujets beeinflusst, die nie in einer spezifischen Zeit angesiedelt werden können?

NP: Ich glaube, die Zeit und ihre Folgen oder unsere Sterblichkeit sind die wichtigsten Gegenstände der Kunst, aber ich glaube auch, dass das der Grund ist, warum die Menschen überhaupt bereit sind, sich so viel Kunst anzuschauen. Es ist eine komplexere, elastischere, grössere Zeit als die Zeit, in der wir leben. Ich denke, die Kultur ist sehr häufig dazu da, uns diese Tatsache in Erinnerung zu rufen. Wir interagieren mit diesem Etwas, das geschaffen wurde, bevor wir auf der Welt waren, und das noch hier sein wird, wenn wir längst nicht mehr da sind, aber eben bewirkt, dass wir uns lebendig fühlen, wenn wir es betrachten.

AS: Die Leute finden Trost im Wissen, dass es nicht verschwinden wird.

NP: Wie wenn ich die Musik von Serge Gainsbourg höre, der Sänger selbst ist schon lange tot, aber wenn ich diesen Song jetzt höre, fühle ich mich extrem lebendig, was nur sehr schwer zu erklären ist. Wenn man jemanden fragt, ob er sich ein Leben ohne Musik, ohne Bilder, ohne Filme, ohne Bücher, überhaupt ohne Geschichten vorstellen könnte … es ist alles Teil des Gesamtpakets.

AS: Wie du bereits gesagt hast, Zeit ist ein konstantes Thema der Kunst. Kannst du einige Künstler nennen, die du besonders dafür schätzt, wie sie in ihrem Werk mit der Zeit umgehen? Du erwähnst häufig Monet.

NP: Ich glaube, Monet war wirklich fasziniert von Zeitsymbolen jeglicher Art. Ich denke, die Wahl seiner Sujets war entscheidend – er malte eine Kathedrale, einen Heuhaufen, Wasser. Letzteres war wohl so faszinierend für ihn, weil man den Verwandlungsprozess im Wasser direkt beobachten kann – Wasser ist Eis, Schnee, Nebel …

AS: All die verschiedenen Aggregatszustände der Materie.

NP: Ja, und über das ganze Jahr und alle Jahreszeiten hinweg. Nichts verschwindet, alles verwandelt sich. Der Heuhaufen ist offensichtlich ein Symbol für eine bestimmte Jahreszeit und die Kathedrale ist eines der wichtigsten Symbole für die Stärke des Menschen angesichts der Zeit. In den meisten Städten sind die grössten und interessantesten Bauwerke Kathedralen.

AS: Wie hängt das mit der Tatsache zusammen, dass die meisten deiner Wandbilder nicht von Dauer sind? Sie haben ein Verfalldatum.

NP: Das ist einer der Gründe, warum ich Wandmalereien mag, weil sie ausgesprochen flüchtig sind. Ein solches Werk ist an sich schon fast ein Widerspruch zu der Vorstellung, etwas zu schaffen, das überleben

NICOLAS PARTY, BLAKAM'S STONE (LEMON), 2012, acrylic on stone, 1 $^{3}/_{4}$ x 6 x 6" / BLAKAMS STEIN (ZITRONE), Acryl auf Stein, 4,5 x 15 x 15 cm. (PHOTO: SIMON GOWING)

und deine Existenz oder was auch immer überdauern wird. Aber die meisten Orte, an denen Wandbilder entstehen, verschwinden gar nicht wirklich, sie werden nur mit Farbe überstrichen, sodass das Wandbild darunter immer noch da ist, man sieht es bloss nicht mehr. Wie bei dem Projekt 2015 von Mark Bradford an der Wand der Eingangshalle des Hammer Museum, wo mittels Sandstrahlen die Schichten früherer Wandbilder freigelegt wurden – eine grossartige Demonstration: Weisst du, man sieht die Wandbilder nicht, aber sie sind alle da, eines über dem anderen wie ein einziger grosser Schichtkuchen. Ich suche meine Galerien auf und weiss, die Bilder sind immer noch da, hie und da sind sogar noch kleine Teile davon zu sehen. Aber das Wandbild als Kunstform ist auch die älteste Kunstform.

AS: Wie Höhlenmalerei. Und damals malte man auf Felsen, genau wie du.

NP: Nun ja, Stein ist eines der bevorzugten Objekte der zeitgenössischen Kunst. Man kann etwas in der Hand halten, das Jahrtausende gebraucht hat, um seine heutige Form anzunehmen. Ich glaube, es hat einfach etwas Magisches, dass solch ein kleines Objekt durch eine feine Schicht Acryl plötzlich zu einem Apfel wird. Und es sieht aus, als ob es fault, was auf seine Sterblichkeit verweist. Ausserdem wird das Bild auf dem Stein mindestens 100 Jahre lang halten. Der Stein wird diese Schicht zuerst loslassen und dann

NICOLAS PARTY, "Landscape," 2014, installation view, Kunsthall Stavanger, Norway / Installationsansicht.
(PHOTO: CHRISTOPHER JONASSEN)

NICOLAS PARTY, ELEPHANT, 2016, pastel on canvas, 57 1/8 x 65 x 2 5/8", installation view "Three Cats," The Modern Institute, Aird's Lane, Glasgow, 2016 / ELEFANT, Pastell auf Leinwand, 145 x 165 x 7 cm, Installationsansicht. (PHOTO: MAX SLAVEN)

weiter Schicht um Schicht verlieren. Er wird einfach ein Stein mit einem sehr langen Leben sein, aber einmal war dieser Stein ein paar Jahre lang ein Apfel.

AS: Die Zeit zieht sich wirklich wie ein Faden durch dein gesamtes Werk. Kannst du etwas über dein bevorstehendes Projekt am Hirshhorn Museum in Washington DC erzählen?

NP: Sein Titel lautet Sunset / Sunrise (Sonnenuntergang / Sonnenaufgang). Es befindet sich in einem gekrümmten Raum, es wird 20 kleine Wandbilder umfassen, die den Sonnenaufgang und Sonnenuntergang zeigen.

AS: Wird der Verlauf von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang zu sehen sein?

NP: Nein. Man weiss nie, ob man einen Sonnenaufgang oder einen Sonnenuntergang vor sich hat. Ich denke, es ist ziemlich offensichtlich, worauf es anspielt ... Ich wurde unmittelbar nach den Wahlen zu dieser Ausstellung eingeladen und angesichts einer Ausstellung in diesem spezifischen Haus und Umfeld fühlte ich mich verpflichtet, in irgendeiner Form darauf Bezug zu nehmen. Ich erinnerte mich an die Worte Obamas in der Wahlnacht: «Egal, was geschieht, am Morgen wird die Sonne wieder aufgehen.» Und ich fand das sehr schön. Die Geschichte hat doch gezeigt, dass man dazu neigt, schlechte Entscheidungen zu treffen, wenn man sich die Zeit als kleines Kästchen vorstellt – ich rede hier von der Gesellschaft als Ganzes. Wäre man in der Lage, in einem sehr viel breiteren Spektrum zu denken, würde man diese Entscheidung wohl niemals treffen. Obamas Worte scheinen Ausdruck des Gedankens zu sein, dass wir die Grösse der Welt, wo wir darin stehen und in welcher Art Universum, nur erkennen können, wenn die Sonne untergeht und wenn sie aufgeht. Das ist der einzige Zeitpunkt, an dem wir wirklich sehen können, dass die Erde sich dreht. Ich glaube, das erklärt auch die Macht dieses Sujets. Anscheinend klettern auch die Affen in die Wipfel der Bäume, um sich den Sonnenuntergang anzuschauen. Auch sie wollen etwas sehen, das grösser ist als sie selbst, diesen riesigen sich drehenden Ball, diese Sonne, die alles Geschehen auf der Erde bestimmt.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)