



ALEX KATZ, CANOE, 1974, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND,
72 x 144" / 183 x 366 cm.

MANNERS ENTICE: A
DISCUSSION BETWEEN
ALEX KATZ AND
FRANCESCO CLEMENTE

C: I think that you are as interested in film as you are in poetry, but it is the moment, the fleeting moment that most attracts you.

K: The quick things passing.

C: For you, paintings capture the fleeting moment. My interest in film and music lies more in the idea of the sequence. For me, images are the static thing, that which doesn't move.

K: Ultimately, images can imply motion.

C: Cultural generalizations are based on this idea of motion and immobility. In India everything moves all the time, yet the whole physiology there is based on a great attraction to stasis, to physical immobilization, in the larger sense of cyclical movement. Whereas here, you find a kind of mythology of rigidity, as an antidote to the lack of substance in our metaphysical views. But, Alex, why don't you make movies?

K: I don't know. They seem like too much trouble. I wanted to make one once. I saw an early Rudy

Burckhardt movie, and it seemed like the kind of movie I wanted to make, so I didn't have to make it anymore.

C: Well, it's physical. To make a movie, you must be on a set with a bunch of people.

K: That's very unattractive. Very often I look at movies just for the visuals, and I forget about the story. You think of how the story is going, and you're really interested in how they do it in pictures. But when I started to read Pasolini and to look at his movies, it seemed to me that what he was doing in film should have been done in painting in Italy at that time. In general, European artists take political responsibility in their lives. American artists don't. And that's the thing about Pasolini. He was addressing sociopolitical problems. You also have been involved with that in your art. Americans are more detached or alienated.

C: The question really is, who are your audiences?

K: I make paintings, and part of the painting is for painters – that has to do with craft. It's very subtle – and quite elitist. If you don't know very much about painting, you're not going to see what I'm doing. Painters are the audience I appreciate the most. Another part is the literary or historical meaning of the images: that is for another audience. Then you have images and surface: that is for yet another audience. So you make these parts for several different audiences. It's interesting to me if the work has some real social or political importance because I never think about that. Though, if you are making art, part of it is for a general audience – I can't conceive of art that is not intended for a wider audience. When you had your show in Buffalo, I thought it really gave something to a general audience. Even if they didn't understand the mythology or the symbols, I thought it made contact. I think people were shocked.

C: I think that can happen, but I don't think it should happen. I don't think that one should look for that kind of confrontation. There are territories

set. The edges of all the different social territories, like the edges of all the different audiences, are blurred. There are gray areas in between.

K: There are a whole lot of people who only read your paintings; there are also a lot who just look at your paintings; but they are different people – right?

C: Somehow I don't believe you when you talk about this difference between the European artist who is engaged in social provocation and the American artist who is not.

K: I said less so.

C: You are not being sincere.

K: I'm not sincere! Do you realize what you're saying?

C: Actually, the whole itinerary of provocation/integration was acted out tragically by the New York School. I see artists in America making choices, but they do not declared them as such. True, the choices don't resonate in society because there is neither criticism nor debate, although, distinctly, choices are made. In Europe everything is food for debate, but the artists are not necessarily making the tough choices. Those who constitute the European intellectual audience have their ideas nicely lined-up, and they walk around paintings ignoring them, and if there isn't a debate about the choices of the artist, then the intellectuals can be extremely radical without anybody paying a price.

K: In one sense the American approach is more open, but when you get near the top of the pyramid, it closes up a lot. There is not much that's negotiable. It is much more open now than it was 15 years ago here. With the Abstract Expressionists there was not much that was negotiable outside Abstract Expressionism. In the '60s, if you think of things outside the big movements, there was very little that ever got to Europe – or that ever got anywhere outside the U.S. That was one of the weaknesses of that part of the century. You certainly aided the change by opening

things up, making it possible for artists to move in and out of different areas, different styles. That was shocking, and now more people are doing it.

I guess that this type of stylistic negotiation started with the selling of the Impressionists, grouping a bunch of guys together. The same thing was done with the Fauves, the Futurists and the Cubists. The only way to sell and distribute art, finally, was to have these ridiculous three-year trends which are of no consequence whatsoever.

C: That has to do with something else. It happens everywhere.

K: In the last 10 years or so, subject matter has become much more important to everyone. A critique of our time has become the subject matter of art.

C: You are not interested in subject matter, are you?

K: Subject matter is only important to the artist.

C: It's important to the artist... to be able to get started.

K: To start, you have to have some subject matter, or else you can't get anything done. The right subject matter is what makes you go. The idea of a crucifix means more than the idea of a bottle of water, or a bottle of water means more than a crucifix. The idea of space means more than the idea of a radio. They're all equal.

C: So what is important then?

K: That I like the images.

C: Was there an agreement between us not to talk about what matters? Up to now, we have discussed values. Perhaps it would have been better not to. We can go on talking about movements and American/European clichés. Somehow we still get things done. Maybe this is a useful limit: to never mention what makes things useful.

K: I remember once when I was asked to write about what I was doing in painting. I wrote something down and showed it to Edwin Denby and he said, "Oh, so that's what you're doing." Then I went home and wrote something else. And so it went on for a week. I wrote about 15 different things about what I was doing. It all said the same thing to me.

C: That shows good manners.

K: Manners entice.

C: You speak about manners. I do too.

K: Manners and taste become very important. They are crucial: without them the work will never have any energy. It's all manners and taste. My idea of good manners is to say something interesting; an intellectual's idea of manners is to be interesting at all times. But even by saying something interesting at all times, you can never make someone see something differently. You have to confront people to make them see differently. You must tell them, "This is what things look like, regardless of what you think." When you step out that far, you often have some problems.

C: There are some key words that you use when you talk: decor, style, sentimentality. I would like a precise idea of what they are for you.

K: Decor is the taste in paintings. I don't think any painting in New York can get very far unless it has some decorative value. All the successful painters are good decorators. One of the weaknesses of New York painters is that they are more decorative than anything else. I always thought that my paintings would look elegant as decoration, but they couldn't compete with some other paintings. They're just a little too noisy for first-class decoration.

Style is the self-conscious way you put it all together. For me, if something has style, the artist has extended himself, and there is some real risk involved in doing that. If the work doesn't have much style, I don't think there's much risk. It's a

matter of how well you can do it. Style has to do with a self-conscious extension. I try for it, and I admire artists who extend themselves rather than those who are more contained. What was the last word?

C: Sentimentality, which we haven't discussed. When we look at my paintings, what amuses me most is that you never accept some things as paintings. What happens is that you walk into my studio and say, "This is the largest watercolor I have ever seen." Then, the next day you call and say, "Oh, there are those paintings..." So you have accepted them as paintings. This is a whole area that makes me curious: what are your limits? Where do you draw the line? On one hand, you choose a strategy that is simple, otherwise it wouldn't work; on the other, you need an obstacle to give simplicity depth to this. I want to know what it is possible for you and what is not allowed; what makes painting serious or not serious?

K: In painting you have an idea which changes as you make it. Other people change your idea of what a painting is. I suppose that when I see a great big watercolor, somehow it becomes a painting, because for me, a painting has to do with having a good conception.

C: What is your genealogy? What tree does this idea belong to? The reason I ask is that with other people it doesn't matter as much, but it seems that you belong to an ancient tree of some kind. I believe it is part of the work.

K: I don't mind that I'm traditional.

C: Yes, but frankly, it makes me laugh that there is a whole generation of artists from the '70s who never touched anything with their hands, and they talk of Giotto and Piero della Francesca as their brothers. In your case, it's a little more interesting. It makes me curious. After painting all those big pictures, the Abstract Expressionists went to Italy and found that the giant frescos that Piero della Francesca painted are tiny. I have to fold my New York-sized paintings to bring them back on the plane from India. That

creates the limit. But, of course, you are more interested in extensions.

K: I am restricted by craft. At a certain point, I realized that there were lots of ways of making art other than by traditional methods of painting. I enjoy new painting. Generally, if I want to see masterpieces I go to a museum. But I like seeing "live" painting.

C: So there is a tradition: comparing masterpieces to your own paintings. And seeing masterpieces is like buying memory.

K: It has to do with what you like and what you don't like. It's that simple. You like a painter, but you don't like the way he did this. You don't want to do that because you know someone else who did it. At the same time, you have absorbed it and taken part in it. If I had to make a career out of ideas, I don't think that I could do anything very well. To me, ideas are subject matter and not that important.

C: Forms are important.

K: No, style is important. Style and appearance. You have to have some conceptual energy, otherwise it is really dull, but basically it is just the way it appears.

C: Yes, but as I grow older, I am afraid I am beginning to believe in forms: my theosophical ways are finally taking over. It's not that I really think about forms but I believe in their existence.

K: I believe in technique. That's probably the only concrete thing that you can say about a painting. You can measure the size of the painting, you can tell someone about the reputation of the artist but outside that, everything is vague. If a painter puts paint on canvas, you get involved in technique. That's a definable thing: how good the guy's technique is; what he is in relation to what he does.

C: I believe in forms, but I did not say that I would discuss forms. EDITED BY KAREN MARTA

MANIEREN VERFÜHREN: EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ALEX KATZ UND FRANCESCO CLEMENTE

C: Ich glaube, du interessierst dich für Film ebenso wie für Dichtung und für den Augenblick – den flüchtigen Augenblick. Genau das zieht dich an.

K: Die schnell vorbeihuschenden Dinge.

C: Bilder sind für dich das Einfangen flüchtiger Momente. Mein Interesse am Film ist das gleiche wie an der Musik: der Gedanke, dass eine Sequenz einen Sinn ergibt. Hingegen sind Bilder für mich das Statische schlechthin – «Das», was sich nicht bewegt.

K: Letztendlich können Bilder Bewegung implizieren. Aber sie bewegen sich nicht selbst.

C: Kulturelle Verallgemeinerungen basieren auf dieser Vorstellung von Bewegung und Unbeweglichkeit. In Indien ist ständig alles in Bewegung, doch die gesamte Physiologie basiert auf einer grossen Faszination für den Stillstand: physische Bewegungslosigkeit und, im weitesten Sinne verstanden, zyklische Bewegung. Hier in dessen herrscht, sozusagen gegen den Substanzmangel in unserer metaphysischen Vorstellungswelt, eine Art Mythologie der Rigidität. Aber Alex, warum machst du keine Filme?

K: Das weiss ich auch nicht. Vielleicht weil sie zuviel Aufwand erfordern. Ich wollte einmal einen machen. Da

sah ich einen Rudy-Burckhardt-Film, und das schien mir genau die Art Film zu sein, die ich machen wollte; und so hat sich das für mich erübrigt.

C: Auch ist das eine physische Angelegenheit. Wenn man einen Film machen will, muss man mit einem ganzen Haufen Leute arbeiten.

K: Und das reizt mich überhaupt nicht. Oft sehe ich mir Filme nur um der Bilder willen an und achte gar nicht auf die Story. Man denkt an den Ablauf der Story und interessiert sich für die Umsetzung in Bilder. Aber als ich begann, Pasolini zu lesen und seine Filme anzusehen, hatte ich den Eindruck, dass er im Film das realisierte, was damals in der italienischen Malerei hätte stattfinden sollen. Europäische Künstler übernehmen im allgemeinen eine politische Verantwortung. Amerikanische Künstler tun das nicht. Bei Pasolini ist das so: Er schien auf diese Probleme, die sozialpolitische Situation, zu reagieren. Du hast dich in deiner Kunst auch damit beschäftigt. Amerikaner sind da eher ungebunden, entfremdet oder so ähnlich.

C: Die Frage ist doch, wer ist dein Publikum?

K: Ich mache Malerei, und ein Teil davon ist für Maler bestimmt – das hat etwas mit dem Handwerk zu tun. Eine sehr subtile Angelegenheit ist das – und eine elitäre

dazu. Wenn du nicht sehr viel über Malerei weisst, wirst du nicht verstehen, was ich mache. Maler sind vielleicht mein bestes Publikum. Ein anderer Teil der Bilder enthält literarische oder historische Anspielungen; die sind für ein anderes Publikum. Und dann gibt es welche, die scheinen die Problematik von Bildzeichen und Oberfläche zu umkreisen; die sind wieder für ein anderes Publikum. Man macht also diese Kunst-Unternehmungen für mehrere unterschiedliche Betrachter-Gruppen. Falls das Werk eine reale gesellschaftliche oder politische Bedeutung hat, interessiert mich das, weil ich darüber nie nachdenke. Wenn man Kunst macht, ist also ein Teil davon für ein ganz allgemeines Publikum. Ich kann mir keine Kunst vorstellen, die nicht für ein breiteres Publikum ist. Ich denke, dass deine Ausstellung in Buffalo tatsächlich einem breiten Publikum etwas gegeben hat. Ohne dass die Betrachter unbedingt die Mythologie oder Symbole verstanden hätten, gab es meines Erachtens doch einen Berührungspunkt dazu. Sie waren, glaube ich, schockiert.

C: Das kann passieren, aber ich finde nicht, dass es so sein muss. Ich glaube nicht, dass man es auf derlei Konfrontation anlegen sollte. Es gibt bestimmte abgesteckte Territorien. Die Grenzen zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Territorien sind – wie die zwischen den unterschiedlichen Betrachter-Gruppen – fließend. Es gibt Grauzonen dazwischen.

K: Es gibt eine ganze Menge Leute, die deine Bilder interpretieren; und es gibt eine Reihe von Betrachtern, die deine Bilder einfach anschauen. Aber das sind ganz unterschiedliche Leute, nicht wahr?

C: Irgendwie glaube ich dir nicht ganz, wenn du von diesem Unterschied zwischen dem europäischen Künstler sprichst, der es auf soziale Provokation anlegt, und dem amerikanischen, bei dem das nicht so ist.

K: Ich sagte: in geringerem Masse.

C: Du bist nicht aufrichtig.

K: Ich bin nicht aufrichtig! Weisst du, was du da sagst?

C: Eigentlich ist doch das ganze «Programm» von Provokation und Integration von der New York School tragisch ausgespielt worden. Künstler beziehen in Amerika bestimmte Standpunkte, die sie aber nicht als solche deklarieren. Diese Positionen stossen in der Gesellschaft zugegebenermassen nicht auf Resonanz, weil es in den Staaten für Kritik und Debatte gar keinen Boden gibt. Dennoch werden eindeutige Standpunkte eingenommen. In Europa hingegen ist alles für eine Auseinandersetzung gut, während die Künstler nicht unbedingt die grossen Entscheidungen fällen. Das intellektuelle Publikum in Europa hat die Ideen hübsch aneinandergereiht, und während es um Bilder herumflaniert, ignoriert es sie. Da es keine Debatte über den Standpunkt des Künstlers gibt, kann man so intellektuell extrem radikal sein, ohne sich irgend etwas dabei zu vergeben.

K: In gewisser Hinsicht ist der amerikanische Umgang offener, aber wenn es auf des Berges Spitze zugeht, wird es immer enger, es geht nicht viel darüber hinaus. Bei den Abstrakten Expressionisten ist nicht viel herausgekommen, was ausserhalb des Abstrakten Expressionismus verwertbar und diskutierbar gewesen wäre. Abseits der grossen Bewegungen gab es in den 60er Jahren kaum etwas, das nach Europa vorgedrungen wäre – oder überhaupt irgendwohin ausserhalb der USA. Das war eine der Unzulänglichkeiten dieser Zeit. Heute ist die Situation offener als vor fünfzehn Jahren. Sicherlich hast du auch dazu beigetragen, dass die Dinge offener wurden, dass Künstler sich zwischen den verschiedenen Bereichen und Stilrichtungen frei hin und her bewegen konnten. Zunächst war das schockierend, heute hingegen verhalten sich viele so. Solcher Umgang mit den Stilen begann, glaube ich, mit dem Ausverkauf der Impressionisten und weil sich ein paar Leute zusammentaten. Dann machten sie das gleiche mit den Fauves, den Futuristen und Kubisten. Die einzige Möglichkeit, Kunst zu verkaufen und in Umlauf zu bringen, bestand in diesen lächerlichen Dreijahres-Trends, die aber völlig belanglos sind.

C: Das hat noch andere Gründe und kommt überall vor.

K: In den letzten zehn Jahren ungefähr ist die Bedeutung des Inhalts allgemein gewachsen. Zeitkritik ist zum Thema der Kunst geworden.

C: Dich interessiert der Inhalt nicht, stimmt's?

K: Der Inhalt ist nur für den Künstler wichtig.

C: Er ist tatsächlich wichtig für den Künstler – damit er überhaupt einen Anfang findet.

K: Am Anfang braucht man irgendein Thema. Sonst geht überhaupt nichts. Der richtige Inhalt bringt die Sache in Gang. Die Idee eines Kreuzes ist bedeutungsvoller als die Idee einer Flasche Wasser, oder die Idee einer Flasche Wasser bedeutungsvoller als die Idee eines Kreuzes; die Idee des Raumes bedeutender als ein Radio. Es ist alles gleich.

C: Was spielt dann also eine Rolle?

K: Was eine Rolle spielt? Dass ich die Bilder liebe.

C: Haben wir eigentlich eine Abmachung getroffen, nicht über das zu sprechen, was eine Rolle spielt? Bisher haben wir über Werte diskutiert. Vielleicht hätten wir das besser unterlassen. Wir können weiterhin über Bewegungen und die amerikanischen/europäischen Klischees reden. Wir bringen doch immer wieder Dinge zustande? Vielleicht gibt es eine nützliche Grenze: niemals zu erwähnen, was die Dinge nützlich macht.

K: Ich wurde einmal gebeten, über das zu schreiben, was ich in meiner Malerei tue. Ich schrieb etwas auf und zeigte es Edwin Denby. Er sagte: «Ach, das machst du also.» Dann ging ich nach Hause und schrieb etwas anderes. So ging das eine ganze Woche weiter. Etwa fünfzehn verschiedene Dinge habe ich über das geschrieben, was ich mache. Und es war für mich immer das selbe.

C: Das verrät Manieren.

K: Manieren verführen.

C: Du sprichst von Manieren. Und ich auch.

K: Manieren und Geschmack werden überaus wichtig. Sie spielen eine entscheidende Rolle; ohne sie bekommt die Arbeit keine Energie. Alles dreht sich um Manieren

und Geschmack. Unter guten Manieren stelle ich mir vor, etwas Interessantes zu sagen. Die Manieren eines Intellektuellen bestehen darin, zu jeder Zeit interessant zu sein. Aber selbst wenn man ständig interessante Dinge sagt, bringt man niemals jemanden dazu, etwas anders zu sehen. Man muss denen sagen: «Genauso sehen die Dinge aus, ganz gleich, was ihr denkt.» Wenn man sich so weit vorwagt, bekommt man oft Probleme.

C: Es gibt da ein paar Schlüsselbegriffe, die du oft verwendest. Einer ist «Dekor», ein anderer ist «Stil» und ein dritter ist «Sentimentalität». Ich wüsste gern genauer, was sie für dich bedeuten.

K: Dekor ist der in Bildern zum Ausdruck kommende Geschmack. Ich glaube, kein Bild bringt es in New York zu etwas, wenn es nicht einen gewissen dekorativen Wert hat. Alle erfolgreichen Maler sind gute Dekorateure. Es gehört zu den Schwächen der New Yorker Maler, dass sie mehr dekorativ als alle andere sind. Ich fand immer, meine Bilder wirken elegant als Dekoration, können aber mit gewissen anderen nicht konkurrieren. Sie sind eine Spur zu aufdringlich für eine Firstclass-Dekoration. Stil ist eine selbst-bewusste Art, alles zusammenzubringen. Wenn etwas in meinen Augen Stil hat, dann hat der Künstler sich vorgewagt, und es steckt ein echtes Risiko darin. Wenn ein Werk wenig Stil hat, ist meines Erachtens wenig Risiko dabei. Es ist eine Frage, wie gut man das hinbekommt. Stil hat etwas mit selbst-reflexiver Erweiterung zu tun. Ich erstrebe und bewundere Werke von Künstlern, die über sich selbst hinausgehen, anstatt sich auf sich selbst zu beschränken. Und was war das letzte?

C: Sentimentalität – darüber haben wir nicht gesprochen. Wenn wir meine Bilder ansehen, amüsiert mich am meisten, dass du manches einfach nicht als Malerei akzeptierst. Das geht so: Du kommst in mein Atelier und sagst: «Das ist das grösste Aquarell, das ich je gesehen habe.» Am nächsten Tag rufst du an und sagst: «Ach, da sind diese Gemälde...» Du hast sie also als Malerei akzeptiert. Dieser ganze Bereich macht mich neugierig: Wo ziehst du für dich selbst die Grenze? Einerseits hast du dich für eine Strategie entschieden, die einfach ist – sonst würde sie nicht funktionieren. Andererseits braucht man aber einen Widerstand, um

der Einfachheit Tiefe zu verleihen. Ich wüsste gern, was für dich möglich ist und was verboten. Was macht die Arbeit zu «ernsthafter» Malerei und was nicht?

K: Beim Malen hast du eine Vorstellung, und die ändert sich im Lauf der Arbeit. Andere Leute verändern deine Vorstellung davon, was ein Bild ist. Ich glaube, wenn ich ein sehr grosses Aquarell sehe, wird es irgendwie zu Malerei. Denn für mich hat ein gemaltes Bild ganz generell etwas damit zu tun, dass man ein gutes Konzept hat.

C: Wie sieht dein Stammbaum aus? Zu welchem Stamm gehören deine Ideen? Du scheinst zu glauben, dass du von einem gewissermassen antiken Baum abstammst. Ich glaube, er ist Teil deiner Arbeit.

K: Es macht mir nichts, dass ich traditionell bin.

C: Ja, aber, ehrlich gesagt, anders als diese ganze Künstler-Generation der 70er Jahre, die niemals irgend etwas mit eigenen Händen anfasste und über Giotto und Piero della Francesca redete, als hätte sie diese persönlich gekannt. In deinem Fall ist es schon etwas interessanter. Es macht mich neugierig. Nachdem die Abstrakten Expressionisten all diese grossen Bilder gemalt hatten, führen sie nach Italien und fanden Pieros Riesen-Freskos ziemlich klein. Für den Rückflug von Indien muss ich meine New York-formatigen Bilder zusammenfalten. So bestimmen sich die Grenzen. Aber natürlich, dir geht es eher um Ausdehnung.

K: Ich bin durch das Handwerk beschränkt. An einem bestimmten Punkt wurde mir klar, dass es neben der Malerei auch noch viele andere Wege gibt, Kunst zu machen. Ich mag die neue Malerei. Wenn ich Meisterwerke sehen möchte, gehe ich normalerweise ins Museum. Aber ich sehe auch gerne «live»-Malerei.

C: Da gibt es also eine Tradition; Meisterwerke zu vergleichen mit deinen Bildern. Und Meisterwerke sehen ist wie der Erwerb von Erinnerung.

K: Es hat mit deinen Vorlieben und Abneigungen zu tun. So einfach ist das. Du magst einen Maler, aber die Art, wie er dies oder jenes gemacht hat, gefällt dir nicht.

Du willst etwas nicht tun, weil du jemanden kennst, der es gemacht hat. Zugleich hast du es in dich aufgenommen und dich daran beteiligt. Wenn ich meine Entwicklung nur aus Ideen bestreiten müsste, würde ich wohl nichts Richtiges zustande bringen. Ideen sind für mich Inhalt und nicht so wichtig.

C: Formen sind wichtig.

K: Nein, Stil ist wichtig. Stil und Erscheinungsbild. Man braucht konzeptuelle Energie, sonst ist es absolut langweilig. Grundsätzlich kommt es auf die Art des Erscheinungsbildes an.

C: Ja, aber je älter ich werde, um so mehr fürchte ich, dass ich anfangs, an Formen zu glauben, an deren absolute Macht: Meine theosophische Ader bricht schliesslich durch. Ich denke nicht eigentlich über Formen nach, aber ich glaube an ihre Existenz.

K: Ich glaube an die Technik. Das ist wahrscheinlich das einzig Konkrete, was man über ein Bild sagen kann. Man kann das Format des Bildes ausmessen, und man kann etwas über den Ruf des Künstlers sagen. Aber darüber hinaus ist alles unbestimmt. Wenn ein Maler Farbe auf die Leinwand setzt, hat man es mit Technik zu tun. Das ist etwas klar Definierbares – wie gut der Mann die Technik beherrscht. Und was er in bezug zu dem ist, was er tut.

C: Ich glaube an Formen, aber ich habe nicht gesagt, dass ich darüber diskutieren will.

(Übersetzung: Nansen)

(Bearbeitung: Karen Marta)