

Es vienkārši gribēju gleznot I just wanted to paint

Alekss Kacs. "Ainavas" / Alex Katz. *Landscapes*

07.03.–12.05.2013. Haus Konstruktiv, Cīrihe, Šveice / Haus Konstruktiv, Zürich, Switzerland

Barbara Feslere / Barbara Fässler

Māksliniece / Artist



Alekss Kacs / Alex Katz
2013

Foto / Photo: Barbara Fässler
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos

Alekss Kacs (*Alex Katz*, dz. 1927) glezniecību aplūko no tās materialitātes viedokļa, netirzājot figurālisma un abstrakcijas jautājumus, neapspriežot inovāciju un tradīciju problēmas un pārlecot pāri ciniņam starp konstruktīvismu un reālismu. Viņa gleznas, būdamas neatkarīgas no izmēru vai krāsu izvēles, demonstrē neparastu enerģijas blīvumu un reti sastopamu garīgo koncentrāciju, kas caur fizisku spēku interpretēta metafiziskās vibrācijās. Tās ir gleznu virsmas, kurās gremdēties. Tie ir triepieni, kas pieskaras. Krāsu laukumi, kuros pazust. Tās ir ainavas, kas ieskauj.

Kacs pats sevi dēvē par gleznotāju – postabstrakcionistu. No vienas puses, viņš apgalvo, ka "nekad nav gribējis gleznot abstrakti", no otras – ka viņa gleznu "gramatika ir abstrakta". Vai tur ir pretruna? Alekss Kacs personālizstādes "Ainavas" katalogā muzeja *Haus Konstruktiv* (Cīrihe) direktore Doroteja Štrausa (*Dorothea Strauss*) norāda uz šo īpašo starpstāvokli – "smalko lūzuma punktu" starp abstrakto un figurālo, konstruktīvo un uz sajūtām balstīto, ģeometrisko un saplūdināto. Alekss Kacs patiešām glezniecībai piedēvē īpašu nozīmi tā vietā, lai to aplūkotu kā objektus, kas uzrodas un pazūd, un tai jānotic, lai mēs to uztvertu. Glezniecību pašu par sevi ieliekot tematiskos rāmjos, nozīmē šaubīties par jebkura attēla statusu. Tāpēc jājautā – kas ir attēls? Pēc Magrita idejas – pīpes attēls nav pati pīpe, bet tikai un vienīgi trīsdimensionāla priekšmeta, ko

Leaving behind questions of figuration and abstraction, passing by issues of innovation and tradition, skipping over the struggles between constructivism and realism, Alex Katz (b. 1927) investigates painting matters from the inside of their materiality. Independent from the decision of dimension or the choice of colour, these paintings testify an uncommon density of energy, a rare mental concentration translated in metaphysical vibrations through physical strength. Surfaces to get drowned in. Brush-strokes to get hit by. Colour fields in which to get lost. Landscapes in which to get wrapped.

Katz defines himself as a post-abstract painter: on the one hand he claims that he "never wanted to paint abstract", on the other hand, that "the grammar" of his painting "is abstract". A contradiction? In the catalogue of Alex Katz's show *Landscapes* at Haus Konstruktiv in Zürich, the director Dorothea Strauss identifies this specific moment of being suspended in the middle, a "subtle tipping point" between abstraction and figuration, between construction and sensation, between geometry and floating. Indeed, Alex Katz is discussing painting as a separate matter, rather than thinking about the objects which appear and disappear, which we might believe to perceive. Thematizing painting itself means questioning the status of a picture, of any picture. So, what is a picture? As Magritte teaches us, the picture of a pipe is not the pipe itself, but merely a two-dimensional reproduction of a three-dimensional object we call "pipe". As pragmatism teaches us, a painting is just made of some colour pigments with binding agents on a surface like paper, canvas or cardboard. And, last but not least, as physics teaches us, a painting is in the end a mass of atoms made up of electrons, protons and neutrons in perpetual movement. All pictures are an illusion, all representation is mere appearance, inviting us to tell stories, to dream, to go on a journey within the imagination.

The 85-year old American artist Katz is considered one of the most important painters of our time. He studied between 1946 and 1949 at the Cooper Union School of Art in New York, and later at the Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine. Although since then he has handled classical painting themes like portraits, landscapes or still lives, he pushes the treated genre over its own historical border. The genre, and the represented subject as well, are indeed a pretext for the real content of this huge oeuvre to come through: the act and the experience of painting as a continuous practice and learning process.

The concentration on creative production itself leads to a very particular understanding and translation of the issue of "landscape"



Skats no izstādes /
View from the exhibition
2013
Foto / Photo: Stefan Altenburger
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos

mēs dēvējam par “pīpi”, divdimensionāla reprodukcija. No pragmatisma viedokļa raugoties, glezna ir vien dažu krāsu pigmentu sajaukums ar saistvielām, kas krāsas notur pie virsmas – papīra, audekla vai kartona. Un pēdējā, bet ne mazāk būtiska, ir fizikas pieeja, kas gleznu beigu beigās pielīdzina atomu masai, kura sastāv no nepārtrauktā kustībā esošiem elektroniem, protoniem un neitroniem. Visi attēli ir ilūzija, kas aicina mūs stāstīt stāstus, saņņot un doties iztēles ceļojumā.

85 gadus vecais amerikāņu mākslinieks Kacs ir uzskatāms par vienu no svarīgākajiem mūsu laika gleznotājiem. No 1946. līdz 1949. gadam viņš studēja Kūpera apvienības mākslas skolā (*Cooper Union School of Art*) Ņujorkā, vēlāk Skouhīgenas Glezniecības un tēlniecības skolā (*Skowhegan School of Painting and Sculpture*) Meīnā, ASV. Lai gan kopš tā laika Kacs strādā glezniecības klasiskajos žanros – glezno portretus, ainavas un klusās dabas –, sev pakļautās žanru robežas viņš nemītīgi vēstures nogriezni bīda uz priekšu. Patiesībā žanrs un attēlotais temats šajā vērienīgajā daiļradē ir tikai atruna, kas vijas cauri tās patiesajam saturam, kur darbs glezniecības jomā un pieredze tajā ir kā nepārtraukts vingrināšanās un mācīšanās process.

Uzmanības koncentrēšana uz radošo uzdevumu noved pie ļoti īpašas ainavas izpratnes un interpretācijas Alekša Kaca daiļradē – skatītājs sastopas ar milzīgām gludu, tīru un skaidru krāsu virsmām, kas, ievērojot precīzās ģeometriskās kompozīcijas, ietvertas gigantiskos mākslas darbos. Ainavas cilvēka augumā aņņem skatītājus, lai tos iekļautu sevī. Šādi *land-scape* jeb ainavas koncepts, it īpaši vērotāja uztverē, atgriežas pie savas vēsturiskās nozīmes – *land-shape* jeb zemes formas. Eiropas ainavu konvencijā (*European Landscape Convention*) varam lasīt šādu definīciju: “Pēc cilvēku uztveres ainava ir teritorija, kuras raksturs pakļauts dabas un / vai cilvēku darbības un mijiedarbes faktoriem.”¹ Pēc definīcijas ainava ir ne tik daudz objekts, kas eksistē pats par sevi, bet drīzāk subjekts, kurš radies cilvēka vērošanas un uztveres rezultātā. Tā ir kultūras

in Alex Katz’ oeuvre: the viewer finds themself confronted with huge surfaces of clean and clear flat colours, painted all over the gigantic art pieces, following their precise geometric composition. The landscapes reach human size, are able to wrap the viewers, to involve them with their entire body. The concept of “land-scape” goes back here to its original meaning: land-shape, the form of the land, especially in the perception of an observer. In the *European Landscape Convention*, we read the following definition: “Landscape means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors”.¹ By definition, landscape is not just a given *object* that exists by itself, but rather a *subject* born out of human observation and perception. It’s a cultural construction. *Landscape* only exists through our gaze, the concept born at a precise historic moment, in concomitance with the first autonomous Dutch landscape paintings at the end of the 16th century, while before that, during the Renaissance, the painted countryside was limited to an existence of being the background for theological representations. The word *landscape* was born with the depicted representation of the farmers’ outside space, with the image of a framed Nature scene, when the gaze of the artists descended from the sky to the earth, from the Divine to the sensory world where the mortals’ daily life takes place – only from this moment on considered to be worth existing in art. In that sense *landscape* becomes a sort of metaphor for the viewing process itself. As Alex Katz states in an interview with the Austrian magazine *Standard*: “seeing is culturally defined” and on the Swiss radio *SRF 2* he adds, “you think that what you see with your eyes is real, but it is culturally built.” This means that when we admire the real countryside present before our eyes, we see through the glasses of the whole *landscape* tradition, starting with pre-Renaissance Giotto, through Renaissance Leonardo da Vinci, 16th century Dutch art, the Romantics Corot, Constable or Turner, up to Impressionism and Post-impresionism with Monet and Cezanne.



Alekss Kacs. Saulriets 2. Audekls, eļļa /
Alex Katz. *Sunset 2*. Oil on canvas
274.3x213.4 cm. 2008

Foto / Photo: Paul Takeuchi
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība / Courtesy of the ProLitteris, Zurich



Aleks Kacs. Provincetown. Kartons, eļļa /
Alex Katz. Provincetown. Oil on board
61x76.2 cm. 1959

Foto / Photo: Paul Takeuchi
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība / Courtesy of the ProLitteris, Zurich



Aleks Kacs. Ada zālē. Audekls, eļļa /
Ada in the Grass. Oil on canvas
78.7x115.6 cm. 1963

Foto / Photo: Paul Takeuchi
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība / Courtesy of the ProLitteris, Zurich

konstrukcija. Koncepts, ka ainava pastāv tikai un vienīgi mūsu skatīšanās brīdī, radies noteiktā vēstures posmā – līdztekus pirmajām patstāvīgajām holandiešu ainavu gleznām 16. gs. beigās. Pirms tam, renesanses laikā, gleznotās lauku ainavas aprobežojās ar fona statusu teoloģiska rakstura tēlojumam. Vārds “ainava”² (*landscape*) radās, lai attēlotu zemnieku izmantotās ārtelpas, lai laikā, kad mākslinieka skatiens no debesīm pievērsās zemei, parādītu ierāmētu Dabas ainu, lai no Dievišķās pasaules pievērstos jutekliskajai, kur mirstīgie pavada ikdienas dzīvi, – tikai no tā brīža varam uzskatīt to par mākslā esošu. Šādā izpratnē ainava kļūst par savveida skatīšanās procesa metaforu. Aleks Kacs intervijā austriešu žurnālam *Standard* norāda, ka “redzēšana ir kulturāli noteikta”, un Šveices radio *SRF 2* viņš piebilst: “Tev šķiet, ka tas, ko tu redzi ar acīm, ir īsts, bet patiesībā tas ir kulturāli uzbūvēts.” Tas nozīmē, ka tad, kad jūsmojam par mūsu acu priekšā esošu istu lauku ainavu, mēs to ieraugām caur visām “ainavas” atainošanas tradīcijas brillēm – sākot ar protorenesanses mākslinieka Džoto, cauri renesanses laikā dzīvojošā Leonardo da Vinči, 16. gs. holandiešu mākslinieku, romantisma laika pārstāvju Kamila Koro, Džona Konstebla, Džozefa Tērnera, beidzot ar impresionista Kloda Monē un postimpresionista Pola Sezāna darbiem.

Turpmākajā sarunā Aleks Kacs atklāj savu attieksmi, paņēmienu, pārliecību, centienus un šaubas. Acīmredzami jautri...

Barbara Feslere: Patikami ar jums iepazīties! Iepriekš jūs esat sniedzis intervijas saviem kolēģiem, piemēram, Frančesko Klementem un Ričardam Prinsam. Kā jūs saprotaties ar citiem māksliniekiem?

Aleks Kacs: Nu, Klemente ir mans draugs, un es domāju, ka viņš ir labākais, kas Itālijā bijis kopš de Kiriko. Un Ričards Prinss bija kā dinamīts, pildīts ar vārdiem, kad nāca runāt par maniem darbiem; mums sanāca lieliska intervija.

B.F.: Es biju izbrīnīta par šo izvēli, jo biju iztēlojusies gleznotāja darbu kā ļoti savrupu un vientuļu.

A.K.: Tāds tas nav. Tu vienkārši glezno viens pats, bet būtībā tā ir sabiedriska aktivitāte.

B.F.: Jūsu personalizstādē ir darbs *Homage to Monet* (“Veltījums Monē”). Tā ir vienīgā skaidri izteiktā atsauce vai saistība ar cita mākslinieka darbu, taču, kad skatos jūsu gleznās, mani nepārtraukti pārņem apskaidrības mirkļi, iedomājoties par dažādiem mākslas vēstures posmiem. Vai jūsu unikālā un oriģinālā daiļrade ir pilna ar izsmalcinātiem un netiešiem mājiņiem?

A.K.: Mēs dzīvojam postmodernā pasaulē un varam izmantot jebkuru avotu, kādu vien vēlamies. Liela daļa manu darbu nāk no manis paša. Es izmantoju sevi kā darbu pirmsākumu, jo esmu tā strādājis četrdesmit gadus un tas man šķiet tikpat saistoši kā kaut kas cits, taču tas pilnībā paver tradīciju diskursu. Man šķiet, ka manas gleznas izskatās jaunas, un tajā pašā laikā tās ir tradicionālas.

B.F.: Jūs kādā no intervijām apgalvojāt, ka jums vienalga, vai esat vai neesat tradicionāls, taču, skatoties jūsu darbus, es tos neuztveru kā tradicionālus. Es gribēju teikt – tas nav tāpēc, ka gleznojat tradicionālos žanrus, kā ainavu vai portretu, kuru izvēlē jūs vienmēr esat tradicionāls.

A.K.: Nē, tas attiecas uz glezniecību. Tā nav tradicionāla. Tā ir jaunas gleznas radīšanas ideja.

B.F.: Vai mēs varētu apgalvot, ka attēlotās lietas ir iegansts, lai runātu par glezniecību vispār?



Skats no izstādes /
View from the exhibition
2013

Foto / Photo: Stefan Altenburger
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība / Courtesy of the ProLitteris, Zurich

In the following conversation, Alex Katz reveals his relations, his techniques, his convictions, his struggles and his doubts: having fun, apparently...

Barbara Fässler: Nice to meet you! In the past, you have given interviews to colleagues, for example Francesco Clemente or Richard Prince. How do you relate to other artists?

Alex Katz: Well, Clemente is a friend and I thought he was the best thing that came out since De Chirico in Italy. And Richard Prince was a sort of dynamite with words, he came over to talk about my works and so I asked him and we had a great interview.

B.F.: I was wondering about this choice, because I imagine the work of a painter as a very solitary situation.

A.K.: No it's not, you just do it alone, but it's a social activity, basically.

B.F.: In this show, there is an *Homage to Monet*. And it is the only explicit quotation or relation to another artist's work, but when I see your paintings, I have continuous moments of enlightenment, thinking about different stages in art history. Is your oeuvre packed with subtle and implicit allusions, even though it's unique and original?

A.K.: We live in a postmodern world and you are able to use any source you want. A lot of my work comes from me. I use myself as a source, because I did things forty years ago and they are as interesting as anything else. But that opens up the whole discourse of tradition. I think my paintings look new and at the same time they are traditional.

B.F.: You said somewhere that you don't care to be traditional, but if I look at your work I don't perceive it as a traditional work, I mean it's not because you paint traditional genres like landscapes or portraits that you are necessarily traditional.

A.K.: No, it relates to painting. It's not traditional. It's an idea of making a new painting.

A.K.: Nu protams, tās runā par glezniecību, bet stāsts ir par to, ka tradicionāli attēlojošā glezna lielākoties izskatās veca, tāpēc mana iecere ir radīt jaunu. Es esmu ietekmējies no daudzām abstraktām gleznām, tādējādi to var dēvēt par postabstrakto glezniecību.

B.F.: Jā, *YouTube* skatāmajā video jūs sakāt, ka jūsu glezniecības gramatika ir abstrakta. Tagad mēs esam *Haus Konstruktiv*, kas, tāpat kā visas citas, nav neitrāla vieta, – savā ziņā konteksta nozīme veido darba stāstījumu.

A.K.: Jā, vieta var lasīt “gleznu gramatiku”.

B.F.: Esmu pamanījusi, ka jūsu darbiem ir ļoti racionāla ģeometriskā uzbūve, kurā figūra ir kas tāds, kas parādās un pazūd.

A.K.: Zīniet, tas ir esamības punkts – līdzvērtīgs jūsu redzes pieredzes nepastāvīgumam. Un šis punkts visu laiku mainās. Es domāju, ka manas gleznās izskatās reālākas nekā Rembranta. Manuprāt, viņa gleznas neizskatās reālistiskas. Tās varbūt ir lieliskas gleznas, bet tās vairs nav reālas.

B.F.: Tādā gadījumā ko jūs saprotat ar vārdu “reālistisks”?

A.K.: Reālistisks – kad jūsu redzējums ietekmē kultūru. Mūsu kultūrā galvenokārt dominē fotogrāfijas un filmas, un es veidoju dialogu ar to. Manas gleznas, tā teikt, ir daudz reālākas nekā fotogrāfijas. Ar to es domāju, ka jums vairāk izjūtu radīties, skatoties manās gleznās, nevis fotogrāfijās. Fotogrāfija izskatās kā fotogrāfija, taču es varu panākt lielāku tiešas tagadnes atainojumu. Un tas faktiski ir tas, ko glezniecība dara.

B.F.: Mēs varētu parunāt par jūsu gleznu struktūru un izmēriem. Ņemot vērā darbu milzīgās aprises, skatītājs tajos var pilnīgi ienākt vai, vēl labāk, kļūt par to daļu.

A.K.: Pilnīgi pareizi.

B.F.: Tā nav vairs tikai gleznu skatīšanās, bet skatītāja iesaistīšana, padarot to par līdzdalībnieku.

A.K.: Tieši tāds arī bija mērķis – uzgleznot ainavu kā vidi, nevis bildi kā mazu caurumiņu sienā.

B.F.: Vai logu.

A.K.: Jā, tas nav nekāds logs. Gleznai skatītājs ir jāieskauj. Un, lai to varētu izdarīt, tai jābūt noteikta izmēra. Es mēģinu gleznot ainavas, cik vien mazas iespējams, taču izmērs ir un paliek būtisks faktors. Mēroga pārņemšanas idejai nav precedentu. Tā ir kā ieiešana nezināmā zonā. Es nezināju, vai tas darbosies vai ne. Taču, ja reiz tas ir izdarīts un cilvēki sāk ar to aprast, tam vairs nav sākotnējā jaunuma statusa.

B.F.: Manuprāt, lai izprastu jūsu turpmāko attīstību, mazās 20. gs. 50. gadu kolāžas šajā personālizstādē visu izskaidro.

A.K.: Nu, tās visu formulē.

B.F.: Tās it kā atklāj jūsu darbu izcelsmi.

A.K.: Tas tiesa.

B.F.: Pēkšņi viss kļūst skaidrs, kāpēc jūsu darbos krāsu laukumam ir tik plakani un kāpēc formas ir tik skaidras. Jūsu gleznas apskatot, mani radās apskaidriba.

A.K.: Tās liecina, ka mērogs patiešām bija eksperiments ar kolāžām, kuras es ieviesu lielajās gleznās. Pēc kolāžām ar lielajām gleznām bija viegli strādāt.

B.F.: Bet kā jums izdevās iegūt to vieglumu un gaišumu šajā gigantiskajā mērogā?

A.K.: Tur jau ir visa tā sāls.

B.F.: Kā tas darbojas?

A.K.: Lieta, ar ko es visvairāk lepojos, ir virsma. Tā lielākoties domāta gleznotājiem, kas mēdz teikt, ka viņi izliek savu sirdi uz āru.

B.F.: Could we affirm that the objects of representation are a pretext to talk about painting itself?

A.K.: Well, of course, it’s about painting, but it is about – like most traditional representational painting looks old – the idea of making one new. I’ve been influenced by a lot of abstract painting. So, in this sense, it’s a post-abstract painting.

B.F.: Yes, in a video on YouTube you say that the grammar of your painting is abstract. And now we are at Haus Konstruktiv, which is – as all of them – not an innocent place, in a way, the meaning of the context is directing the lecture of the work.

A.K.: Yeah, it fits. They can read the “grammar of the paintings”.

B.F.: I’ve noticed that your work has a very rational geometric architecture, and the represented figure is something that appears and disappears.

A.K.: It’s the point of being, like, what you see is a variable, you know? And it’s changing all the time, and I think my paintings look more realistic than Rembrandt. Those paintings don’t look realistic to me. They’re may be great paintings, but they are not realistic anymore.

B.F.: So, what does “realistic” mean for you?

A.K.: Realistic is when your vision dominates the culture. Then it’s realistic. Our culture is dominated primarily by photographs and movies, and I have a dialogue with that, it’s to say, well, my paintings are more realistic than a photo. I mean you have more the sensation of seeing something in my paintings than in a photo. A photo looks like a photo, and I get more into the immediate present. That’s what painting does, actually.

B.F.: We now may talk about the framing of your pictures and their dimensions. Having those huge sizes, the landscapes come into a naturalistic dimension and the viewer gets into it, or better, gets to be even a part of it.

A.K.: That’s exactly right.

B.F.: It’s not just a gaze on a picture, but the involvement of the viewer.

A.K.: That was exactly the intention: to paint an environment as a landscape, rather than a picture as a hole in the wall.

B.F.: Or a window.

A.K.: Yes, that’s not a window, the painting wraps around you. And they need to be a certain size to do so. I try to make them as small as I can, but the size is an important factor. The idea of going figurative by scale has no precedent. It’s like going to an unknown area and I didn’t know whether it would work out or not. Once it’s done and other people adapt things, it doesn’t have the initial novelty anymore.

B.F.: I think, to understand your further evolution, the small collages from the 1950s in the show are very illuminating.

A.K.: Well, they set it all up.

B.F.: It’s as if they would reveal the origin of your work.

A.K.: That’s right.

B.F.: All of sudden you understand why the colours are so flat, why the forms are so clear. For me it was a sort of enlightenment to see them.

A.K.: They say that the scale was really an experiment with the collages, and I brought them into the large paintings. The large paintings were easy, after the collages.

B.F.: Yes, but how can you manage to obtain this great facility, this lightness on this gigantic scale?



Skats no izstādes / View from the exhibition
2013

Foto / Photo: Stefan Altenburger
Foto no publicitātes materiāliem / Publicity photos
Pateicība / Courtesy of the ProLitteris, Zurich



Viņi nekad to nebūs spējīgi izdarīt. (*Smejas*) Tas sanāca, kad nolēmu izmēģināt klāt mitru krāsu uz mitras. Gāju uz Medisona laukumu, kas bija pāri ielai, un tad arī nolēmu strādāt šajā tehnikā. Parasti gan ar šo paņēmienu tiek gleznotas mazas un sliktas gleznas. (*Smejas*)

B.F.: Sliktas gleznas?

A.K.: Jā, “sliktas gleznas” glezno šajā tehnikā. Klājot jaunu krāsu slāni uz nenožuvuša, var radīt lielu, gludu virsmu. Tādu kā manā gleznā ar dzeltenajām puķēm. Viss audekls tiek nokrāsots ar balto, un pēc tam baltajam slānim virsū tiek klāta krāsa.

B.F.: Tāpat kā freskai?

A.K.: Tāpat kā freskai, jā. Šī mitrā eļļas glezniecības tehnika ir diezgan sarežģīta lieta, jo apakšējam krāsu slānim jābūt pietiekami mitram, lai tas sajauktos ar augšējo slāni, arī augšējam slānim ir jābūt uzliktam pareizi, un katra modulācija var veidot nianses. Tā var iegūt vairākas tonālās gradācijas. Es lielās gleznas uzgleznoju piecās vai sešās stundās.

B.F.: Viens pats vai ar kāda palīdzību?

A.K.: Viens pats.

B.F.: Visu viens pats?

A.K.: Dzeltenais darbs prasīja sešas stundas, tas arī viss.

B.F.: Vai jūs sportojat?

A.K.: Jā, es nodarbojos ar atlētiku.

B.F.: Tādēļ ka gleznošana ir fiziski ļoti nogurdinoša?

A.K.: Nē, tā nav nemaz tik nogurdinoša, bet prasa diezgan daudz fiziska darba, tas gan.

B.F.: Nākamais jautājums ir mazliet personisks: kāda ir sajūta, atskatoties uz paveikto pēc sešdesmit gadu ilgās darbosšanās?

A.K.: Nu, tā ir liela lieta. Man ir paveicies, ka varu gleznot tik ilgi. Lai kļūtu par pilna laika gleznotāju, man jaunībā bija jāsamaksā par to noteikta cena, taču es nolēmu, ka to darišu. Viena lieta noved pie nākamās. Tā nav konceptuāla lieta. Jums vispirms jāiemācās zīmēt. Tad jāiemācās uzzīmēt cilvēku, pēc tam jāiemācās gleznot. Zīniet, pagāja ilgs laiks, līdz apguvu tehniku. Nedomāju, ka es būtu bijis īpaši talantīgs, taču biju ļoti ietiepīgs un smagi strādāju, lai to iemācītos. Daudz smagāk nekā citi gleznotāji. Es tiešām cītīgi strādāju, lai attīstītu tehniku. Esmu iznīcinājis tūkstoš gleznu, ko radīju, būdams divdesmitgadnieks.

A.K.: That’s the whole thing.

B.F.: How does that work?

A.K.: Well, that’s the thing I’m most proud of, the surface. It’s mostly for painters who say - eat your heart out. They’re never going to be able to do it. (*Laughs*) It started when I decided to try a wet-on-wet technique and I used to go to Madison Square, which was across the way, and I decided to work wet-on-wet. And wet-on-wet is usually for small and bad paintings (*Laughs*).

B.F.: Bad painting.

A.K.: Yeah “bad painting” uses wet-on-wet. And it makes a big flowing surface, the wet-on-wet, like the one with the yellow flowers. The whole canvas is painted white and then the paint is put onto the white paint.

B.F.: Like “fresco”?

A.K.: Like “fresco”, yes, wet-on-wet and it’s tricky stuff, because the underpaint has to be right to receive the top paint, and the top paint has to be put on right, and the inflections make differences. And so you get a lot of multi-tones that way, with the wet-on-wet. I painted the big paintings in five or six hours.

B.F.: Alone or with some help?

A.K.: By myself.

B.F.: All by yourself.

A.K.: The yellow one was about six hours, that’s all.

B.F.: Are you doing sports?

A.K.: Yeah, I do a lot of athletics.

B.F.: Because it’s physically very tiring.

A.K.: No it’s not that tiring, but I do a lot of physical work, yeah.

B.F.: The last question is a little bit personal: how does it feel to have been working on your oeuvre for sixty years, for such a long time?

A.K.: Well, that’s the big thing, I was very lucky to paint that long. To be a full-time painter, I paid the price when I was young, but I decided that I will do it. One thing leads to another. It’s not a conceptual thing. You have to learn how to draw. Then you have to learn how to draw people, then you have to learn how to paint. You know, it took a long time to learn the techniques. I don’t think I was particularly talented. But I was very wilful and I worked hard on them, a lot harder than most painters. I really worked hard to develop the

B.F.: Tiešām? Jūs to izdarījāt?

A.K.: Jā, patiešām. (*Smejas*) Tūkstoš gleznu. Es gleznoju katru dienu un mēneša beigās nodomāju – labi, šīs gleznas pasaulei nav īsti nepieciešamas.

B.F.: Kāpēc?

A.K.: Es vienkārši gribēju gleznot. Mani interesēja konkrētais brīdis, tuvākā tagadne, un es gleznoju vienu gleznu, pēc tam nākamo, un pēc divu gadu perioda šķīta, ka vienīgais, kas mani bija interesējis, bija tas, cik daudz esmu iemācījies. Pati glezna mani neinteresēja. Es dzīvoju vietā, kur nebija apkures, tāpēc darbus tikai pavirši uz-mālēju un metu kamīnā.

B.F.: Tātad jūs nepārprotami vairāk bijāt ieinteresēts procesā, nevis rezultātā.

A.K.: Mācību procesā, jā. Lai gan daži darbi ir saglabājušies. Piemēram, izstādes mazajā telpā tādi ir. Tie ir tie daži, ko es neiznīcināju.

B.F.: Kā jūs izvēlējāties, kurus atstāt?

A.K.: Es nezinu. Varbūt izmetu tos, kuros bija pārāk daudz darba ieguldīts vai kuri vienkārši bija garlaicīgi. Kas zina, ko es domāju. (*Smejas*) Kāda tam vairs nozīme.

B.F.: Tas ir ļoti spēcīgi!

A.K.: Pēc desmit gadu perioda biju ļoti uztrenējis tehnisko pusi. Ar to var tikt pie plašas auditorijas, kas grib gleznas: cilvēks no ielas, kam patīk bildes; mākslas tirgotājs, kuram patīk kas tāds, ko viņš var pārdot; muzeja kurators, kurš uzskata, ka glezna ir tā vērtā, lai karātos muzejā pie sienas; rakstnieks, kas grib kaut ko saistošu uzrakstīt; arī gleznotājs, kuru interesē aktuālā glezniecība. Ir dažādas auditorijas, kuras glezniecībā saista atšķirīgi mērķi. Un, zini, nekad nevar izkontrolēt tās visas uzreiz.

B.F.: Vai tas jūsos neradīja spriedzi? Vai jūs nevēlējāties veidot darbu apzinātu priekšatlasī, mēģinot apjaust, ko auditorija pieņems un ko – ne?

A.K.: Nē, man patiešām tas nebija svarīgi. Gleznas izskatījās labi, kad es tās biju tikko radījis, bet trīs gadus vēlāk sāku apzināties, ka tās vairs nav interesantas. (*Smejas*) Dažas es sagriezu, lai izmantotu kā stūru stiprinājumus uz ķīļrāmjiem. Es virzījos uz jauniem darbības laukiem. Esmu izmēģinājis spēkus reprezentatīvajā glezniecībā, plenēros, turklāt es nenācu no akadēmijas, kurā tiek mācīts, kā to darīt, līdz ar to man nācās eksperimentēt. Gleznojot es zināju, ka mani darbi neatbilst tradīcijām. Manuprāt, abstrakcionisma otrās paaudzes gleznotāji, kas lielākoties bija mana gada gājuma, radīja lieliskas gleznas, bet tās bija konvencionālas.

B.F.: Jūs izmēģinājāt jaunus paņēmienus.

A.K.: Kā mana vienaudze Džoana Mičela (*Joan Mitchell*, 1925–1992). Viņa bija ļoti laba gleznotāja, bet viņas darbi ir daudz konvencionālāki par manām kolāžām. Tā ka nevar zināt, vai mani darbi ir gana labi. Tagad esmu pārsteigts, jo ir atlasīti darbi, ko es nekad nebiju iedomājies ieraudzīt atrodamiem pie muzeja sienas. Es joprojām izjūtu to pašu nedrošību kā tad, kad šos darbus radīju...

technique. I destroyed a thousand paintings from my twenties.

B.F.: Really? You did that?

A.K.: Yes, really (*Laughs*). A thousand paintings. I painted every day, and at the end of the month I thought, well, the world doesn't really need these paintings.

B.F.: Why?

A.K.: I just wanted to paint. I was curious about the immediate present and I painted a painting, and then another one, and at the end of two years, it seemed the only thing I was interested in was how much I learned. The painting itself was not interesting. I lived in a place that had no heat, and I just used to bust them up and throw them into the fireplace.

B.F.: So you were clearly more interested in the process than the result.

A.K.: In the learning, yes. Though some of the works survived, for example, the one in the small room in the show. Those are the ones I didn't destroy.

B.F.: How did you choose?

A.K.: I don't know. If they had too much labour in it I maybe threw them away, or if they were just boring. Who knows what I thought. (*Laughs*). I don't give a damn.

B.F.: That's really strong!

A.K.: It was at the end of that more or less ten year period, I had a very strong technique and you have a lot of audiences for the paintings. You have the man of the street who likes the image. You have the dealer who likes something he can sell. You have the museum's curator who thinks it's worth hanging in the museum. You have the writer who wants something interesting to write about. And you have the painter who is interested in the actual painting. There are different audiences, who see in the painting different objects. You know, you can never control all five at once.

B.F.: So those contradictory expectations stressed you? Did you want to make a sort of conscious pre-selection of what you expected to be accepted by those audiences and what wouldn't be?

A.K.: No, I really didn't care. Well, the paintings looked okay when I did them and then, three years later, you get aware that they are not that interesting. (*Laughs*) I cut some up to use them as corner supports on stretchers. I was moving to new areas. I was doing representational paintings, *plein air* paintings and I didn't come from an academy where we learned how to do it, so I had to do experiments. When I was making the paintings, I knew that they weren't conventional. For me, the second generation of abstract painters who were from my age were doing beautiful paintings, but they were conventional.

B.F.: You tried a new way.

A.K.: Like Joan Mitchell who is from the same age, she is a very good painter, but her stuff is much more conventional than what I was doing with those collages. So there was no way knowing if they were good enough. I'm very surprised now, because they picked up paintings that I never have imagined hanging on a museum wall. I still feel the same insecurity as when I depicted them...

No angļu valodas tulkojusi Elīna Dūce

¹ *European Landscape Convention*. <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/176.htm> (skatīts 10.04.2013.).

² Saskaņā ar Konstantīna Karuļa "Latviešu etimoloģijas vārdnīcu" (Rīga: Avots, 2001, 57.–58. lpp.) vārds "ainava" atvasināts no "aina", kas radies 19. gs. otrajā pusē, iespējams, no lībiešu valodas vārda "aina" ar nozīmi – zāle, siens. – *Red. piez.*

¹ Council of Europe, <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/176.htm>