

A Registry of Forgetting

Wyatt Kahn

interviewed by Sam Korman

From Soviet architecture to geological formations: the works of Wyatt Kahn, balanced between the second and third dimensions, contain many layers of suggestions. Sam Korman talks with the artist about his method and selective choice of materials.

Dall'architettura sovietica alle formazioni geologiche: sono molti gli strati di suggestioni che informano le opere in bilico fra seconda e terza dimensione di Wyatt Kahn. Sam Korman parla con l'artista del suo metodo e della sua selettiva scelta dei materiali.



Contender, 2011. Courtesy: the artist. Photo: Genevieve Hanson, NYC

Sam Korman: *We should start the interview by talking about your process in the studio.*

Wyatt Kahn: My work usually starts with a very large series of pencil and pen drawings that slowly become a final composition after 20 or 30 drawings are made. I also use photocopies of the drawings to sketch up the colors. Then I transfer a final drawing onto MDF and use either a circular saw to cut the straight-edged panels or a jigsaw for wavier, organic pieces.

If it's one of the works with color, like from the last 14 months ["New Age"], each individual panel will be stretched with fabric twice. First, I stretch a highly saturated colored canvas, and on top of that I use a lightweight linen or muslin. These top layers make the painting more monotone and dulled out. The colors are subtler. They come from within and seep to the surface. When assembled together, the edges of the panels create the lines from the drawing. But I don't view these edges and gaps as 3-dimensional space. It's more of a 2-dimensional space, like a linear composition; that's how it acts once it's all one unit.

SK: *You also treat each work as a very physical, tangible object. How do you take that leap between sculpture, painting, and drawing?*

WK: I don't think I've broken any of the rules of painting. I know I don't use paint, but it's all canvas. It's all on panel. It's hung on the wall with d-rings. To me, this object is still an object of painting, although there's a tension between the 3-dimensional and 2-dimensional aspects of the work. However, I really think about them most in terms of drawing.

SK: *Your work has been discussed in reference to interior design and architecture, as well as landscape and geological formations. I was just in Nevada, and compositionally and tonally your work reminded me of the ways millennia of heat and pressure bend and shift the layers of rock.*

WK: When I first started, I was interested in making something that felt forgotten. At that time a lot of contemporary artists in New York were interested in the forgotten artists of modernity. In my earliest works, I used the imagery of rock formations to make these paintings feel aged and look as if they had been compressed over time, much like the meaning of overlooked art has an increased tension over time.

I was also very influenced by Soviet architecture, which again goes back to the forgotten. I was looking at photographs of buildings and monuments withering away in the middle of Kazakhstan. They're unusually beautiful.

SK: *It makes the works both beautiful and mundane. Buildings are present, but they lose their form and significance over a long period of time. Similarly, I wonder why none of your paintings are square.*

WK: My problem with the rectangle goes back to sculpture. Judd talked about the space around the object as part of the work itself and I bought into that whole-heartedly. So

my problem with the rectangle stems from the idea that paintings shouldn't end or be confined by the rectangle, even though that's the expectation. For example, I think of the squiggly works with muslin from 2013 ["Anni"] as drawings where the wall is the paper. The whole object is the drawing on the wall.

SK: *Does that mean that your paintings fit into a larger social context?*

WK: Well, many painters explain their work as a stand-in for the body. My oddly shaped white and linen works both come directly from the figure. All my works are roughly the size of a person, but the white works *Sideways* (2012) or *Fat* (2012) had legs, ribcages, or limbs flying off them. It was absurdist, because they were also very geometric and pristine. I try to make the work to act like a reflection of the viewer in some way.

SK: *You point out some of the banalities of being a human in the white cube. Especially with some of your titles. It seems to be about looking closely, but as opposed to grand epiphany, it's to a much more subtle and personal end.*

WK: The titles are loosely descriptive and I don't want them to interfere with the act of looking. In a similar way, I was attracted to an approach to color that makes it really hard to see the color. It's apparent, but the longer you look, the more the paintings reveal. To me, color is the thing in painting that people most immediately want to get. If you say there's blue there and they don't see the blue, they will look harder. Through that experience the composition will reveal itself more.

SK: *Can we talk about the interdisciplinarity of your paintings again? Each one possesses a certain innocence, while creating a fictional space that allows you to discuss the history of painting, drawing, and sculpture together.*

WK: I'm getting to this point where combining the ideas and ideologies from these mediums leads to a lot of tension. I can only resolve it by letting my materials speak for themselves and walking the line between mediums, rather than thinking too much about their conceptual boundaries.

SK: *Once they're a complete unit, though, there's still an ad hoc quality to them. How much of the work depends on the quality of the materials?*

WK: It took me a very long time to make the first color work, because I wanted to get the materials right. The compositions were contingent on what I could do with the materials. I had to get the right topcoat of canvas or linen to produce the right transparency, so the undercoat of colored canvas showed through. Using such limited materials, my choices for each material become extremely selective and important.

At the same time, I don't want to be precious. I try to make semi-formal, not formal work, so it has to be a little fucked up. My process is not perfect and I am not a good craftsman. It's something I use to my benefit. These constructed works possess a natural failure within

them, some real human qualities that make it possible for us to relate to them. It's something I relate to in my life. It also differentiates them from work in the 1960s and 70s when there was still a drive toward perfection. Also, in particular with the ones that have a linen coat, the weave of the linen doesn't stretch evenly, which gives it a brushstroke quality. I like the fact that when I cut the panels and stretch them they fail a little, which leads to the decisions I have to make against the behavior and history of the materials. It also suggests, I think, the satisfaction of a DIY, handmade thing, almost similar to pickling.

SK: *What kind of constraints do you place upon yourself to maintain that persistent failure? There's obviously the risk of getting better.*

WK: I keep increasing the number and complexity of the variables in the work to change how I work without changing why I work. Making a perfect work is not interesting to me, but human error is. You look for those moments, and when you find one it makes it all worth it. It adds another layer to the work.

I'm using new variables for a project I'm developing for LA >< Art. It's the façade of their building. I am casting panels of concrete with pigment and I am attaching each piece to the exterior of the building as though it were one of my paintings. I'm trying to engage the same ideas in the paintings in public works, which I hope will lead to some unexpected results.

SK: *What does it mean to have it in public?*

WK: I believe it's really important as an abstract painter to engage the community beyond the gallery and museum, to see how your ideas can relate beyond those places. I am interested in how my work can exist outside the typical or expected spaces of painting.

SK: *You're democratizing it.*

WK: Yes. I've always based my work on the idea that a form is an idea and an idea is a form. And one's practice as a whole is also an idea. In this way, I look a lot at broadminded, multidisciplinary artists. I am interested in those challenges, in ideas people can relate to beyond painting, even if that's where it starts.

Sam Korman: *Direi di cominciare la nostra conversazione parlando del tuo procedimento creativo, di come operi in concreto nel tuo studio.*

Wyatt Kahn: Di solito inizio col fare una serie di schizzi a matita e penna, e poco a poco, dopo averne fatti una ventina o una trentina, arrivo a una composizione finale. Uso anche delle fotocopie di questi disegni per fare un'ipotesi di colore. Dopodiché trasferisco il disegno conclusivo su un pannello di MDF e mi servo di una sega circolare per tagliare i bordi dritti, o di un seghetto da traforo per ottenere pezzi dai contorni più ondulati e irregolari.

Nel caso di opere a colori, come quelle realizzate negli ultimi quattordici mesi ["New Age"], intelaio ogni singolo pannello due volte, utilizzando prima tele con tinte forti, quindi applicandovi sopra un lino sottile o della mussola. Questi ultimi strati conferiscono al dipinto una tinta più omogenea e smorzata. I colori si percepiscono appena. Stanno sotto ed è come se filtrassero in superficie. Una volta assemblati tutti i singoli pannelli, sono i margini e le fughe interne a creare le linee del disegno. Questo però non va inteso come uno spazio tridimensionale, ma piuttosto bidimensionale, proprio come se fosse una composizione lineare; infatti, è così che l'opera viene percepita una volta composta nella sua unitarietà.

SK: *È come se tu trattassi ciascun lavoro come un oggetto realmente fisico e tangibile. In che modo operi questo slittamento fra scultura, pittura e disegno?*

WK: Non penso di infrangere alcuna regola pittorica. Certo, non uso pittura, ma anche nel mio caso si tratta pur sempre di tele e di pannelli, appesi a un muro con semplici ganci. In definitiva sono sempre oggetti pittorici, anche se esiste questa tensione fra gli aspetti tridimensionali e bidimensionali dell'opera. E comunque io sento di stare sostanzialmente sul terreno del disegno.

SK: *Del tuo lavoro si è discusso anche in relazione al design di interni e all'architettura, come pure al paesaggio e alle formazioni geologiche. Da poco sono stato in Nevada e, dal punto di vista compositivo e cromatico, la tua opera mi evoca il modo in cui millenni di calore e di pressione hanno piegato e trasformato i vari strati di roccia.*

WK: Quando ho cominciato mi interessava fare qualcosa che venisse percepito come un passato dimenticato. All'epoca a New York tantissimi artisti contemporanei si interessavano agli artisti della modernità ormai dimenticati. Nei miei primi lavori ho usato le suggestioni che mi venivano dalle formazioni rocciose per realizzare dipinti dal sapore arcaico che sembravano aver subito la compressione del tempo, proprio come il significato di un'arte in qualche modo abbandonata che nel tempo acquista una tensione crescente. Ero molto influenzato anche dall'architettura sovietica, che di nuovo mi riportava all'idea di ciò che era finito nell'oblio. Guardavo le fotografie di edifici e monumenti che languivano nel bel mezzo del Kazakistan. Erano di una bellezza insolita.

SK: *Già, questa condizione rende le opere belle e insieme terrene. Gli edifici sono reali, ma è come se nel corso del tempo avessero perso la loro forma e il loro significato. Allo stesso modo mi chiedo come mai fra i tuoi dipinti non ve ne sia uno che sia quadrato o rettangolare.*

WK: La difficoltà con le forme rettangolari mi deriva dalla scultura. Judd definiva lo spazio intorno all'oggetto come parte integrante dell'opera stessa e io concordo pienamente con lui. Così, la mia concezione è che i dipinti non debbano esaurirsi o essere confinati all'interno di un rettangolo, anche se è quello che ci si aspetta. Per esempio, considero le mie opere del 2013 ["Anni"], contorte e rivestite con uno strato di mussola, dei disegni a tutti gli effetti, laddove la parete non è altro che la carta. L'oggetto nel suo complesso è il disegno insieme alla sua parete di carta.

SK: *Questo significa che i tuoi dipinti s'inseriscono in un contesto sociale più ampio?*

WK: Beh, molti pittori interpretano la loro opera come un surrogato del corpo. Le forme strane dei miei lavori, parlo di quelli bianchi o con il lino sulla superficie, si ispirano entrambi alla figura umana. Tutte le mie opere hanno pressoché le dimensioni di una persona, ma le bianche come *Sideways* (2012) o *Fat* (2012) hanno gambe, gabbie toraciche o arti che spuntano fuori. Ed è assurdo tutto ciò, perché in realtà sono state concepite in modo puramente geometrico. Cerco di condurre l'opera ad agire come immagine riflessa dello spettatore.

SK: *Sottolinei la banalità di essere una presenza umana nel cubo bianco. E lo fai anche con i titoli delle tue opere. Sembra una riflessione sul guardare a distanza ravvicinata, ma si tratta invece di un fine molto sottile e personale, non certo di una grande rivelazione.*

WK: I titoli sono vagamente descrittivi e non voglio che interferiscano con l'atto del guardare. Analogamente, mi interessava un particolare approccio al colore che consiste nel rendere il colore stesso difficile da vedere. Ma in realtà più li guardi, e più i dipinti si svelano. Credo che il colore sia la cosa in pittura che la gente vuole afferrare subito. Se tu dici che lì c'è il blu e loro non lo vedono, allora guarderanno con maggiore attenzione. Attraverso questa esperienza la composizione avrà modo di rivelarsi appieno.

SK: *Che ne dici di parlare ancora dell'interdisciplinarietà dei tuoi dipinti? Possiedono tutti una sorta di innocenza nel creare uno spazio fittizio che ti permette di discutere ad un tempo la storia della pittura, del disegno e della scultura.*

WK: Mi sto spingendo fino al punto in cui la combinazione delle idee e delle ideologie derivanti da questi mezzi espressivi genera una grande tensione. L'unica soluzione di cui dispongo è lasciare che i miei materiali parlino per se stessi e muovermi lungo la linea di demarcazione fra i diversi percorsi creativi, piuttosto che pensare troppo ai loro confini concettuali.

SK: *Ma anche quando vanno a completarsi nell'unità del lavoro finito, possiedono ancora la loro qualità originaria. Quanto dell'opera dipende dalla qualità dei materiali?*

WK: Ho impiegato tantissimo tempo a produrre la mia prima opera a colori, perché volevo avere a disposizione i materiali adatti. Le composizioni variavano in funzione delle potenzialità dei materiali impiegati. Dovevo scegliere la tela con la giusta superficie o il lino adatto per ottenere la giusta trasparenza, di

modo che si percepisse lo strato colorato sottostante. Dal momento che uso una gamma ristretta di materiali, la scelta di ciascuno diventa per me estremamente selettiva e importante.

Allo stesso tempo, però, non mi interessa la perfezione. Cerco di fare un lavoro semi-formale, non formale, e quindi è bene che risulti un po' confuso, incasinato. Il mio procedimento non è perfetto e io non sono un buon artigiano. Più che altro è funzionale al mio scopo. Le opere così prodotte possiedono in sé una naturale imperfezione, un'autentica qualità umana che ci permette di entrare in relazione con esse. Qualcosa, insomma, con cui mi confronto nella vita. Quest'idea le differenzia anche dalle opere degli anni Sessanta e Settanta quando ancora si mirava alla perfezione. E penso in particolare a quando utilizzo il lino, la trama del lino non si tende uniformemente, e l'effetto che si ottiene è l'equivalente della traccia lasciata da una pennellata. Quando taglio i pannelli e li intelaio sono proprio le piccole irregolarità e imperfezioni a piacermi, e questo mi porta ad agire contro il naturale comportamento dei materiali e della loro storia. Credo che si debba considerare anche la soddisfazione che deriva dal "fai da te", dall'elemento artigianale, qualcosa di molto simile al decapaggio.

SK: *Che tipo di vincoli ti poni per mantenere questa costante imperfezione? Perché ovviamente c'è il rischio che le cose ti vengano troppo bene.*

WK: Cerco di aumentare il numero e la complessità delle variabili per cambiare il mio modo di lavorare senza però cambiare la ragione del mio lavoro. Come ho detto, il lavoro perfetto non mi interessa, mi interessa, invece, l'errore umano, il difetto. Uno ricerca proprio quei momenti, e quando li trova, sono quelli che danno valore al tutto. È come se all'opera si sovrapponesse un altro strato.

Sto usando nuove variabili per un progetto che sto sviluppando per il LA><Art. Si tratta della facciata dell'edificio in cui ha sede. Sto montando pannelli di calcestruzzo con aggiunta di pigmenti per poi attaccare ogni pezzo all'esterno dell'edificio esattamente come faccio con i miei dipinti. Cerco di mettere alla prova queste mie idee sulla pittura nell'ambito di opere pubbliche, e spero che questa strada porterà a risultati inaspettati.

SK: *Che significato assume tutto ciò in una dimensione pubblica?*

WK: Credo che sia molto importante per un pittore astratto coinvolgersi nella vita della comunità al di là della galleria e del museo per vedere come le proprie idee possano viaggiare anche in altri spazi. Mi interessa capire come il mio lavoro possa esistere fuori da quelli che sono i luoghi canonici della pittura.

SK: *È un atto di democratizzazione.*

WK: Già. Ho sempre basato la mia opera sul concetto che la forma è un'idea e l'idea è una forma. Ed è anche una buona idea concepire e praticare queste due categorie come fossero un tutt'uno. Da questo punto di vista, guardo con attenzione a quegli artisti capaci di un orizzonte più ampio e che praticano la multidisciplinarietà. Sono queste le sfide che mi interessano, le idee che la gente può tirare fuori al di là della pittura, anche partendo proprio da lì.



Top, left - *New Age*, 2013. Courtesy: the artist and T293, Naples/Rome. Photo: Genevieve Hanson, NYC
Top, right - *Sideways*, 2012. Courtesy: the artist. Photo: Genevieve Hanson, NYC

Bottom - "Stills" installation view, "ReMap4", Athens, 2013. Courtesy: Galerie Eva Presenhuber, Zurich. Photo: Yiannis Hadjiaslanis